MASTER
NEGATIVE
NO. 92-80843-13

MICROFILMED 1992

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States -- Title 17, United States Code -- concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material...

Columbia University Library reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

KIRCHHOFF, FRIEDRICH

TITLE:

UBER DIE BETONUNG DES HEROISCHEN...

PLACE:

ALTONA

DATE:

1866

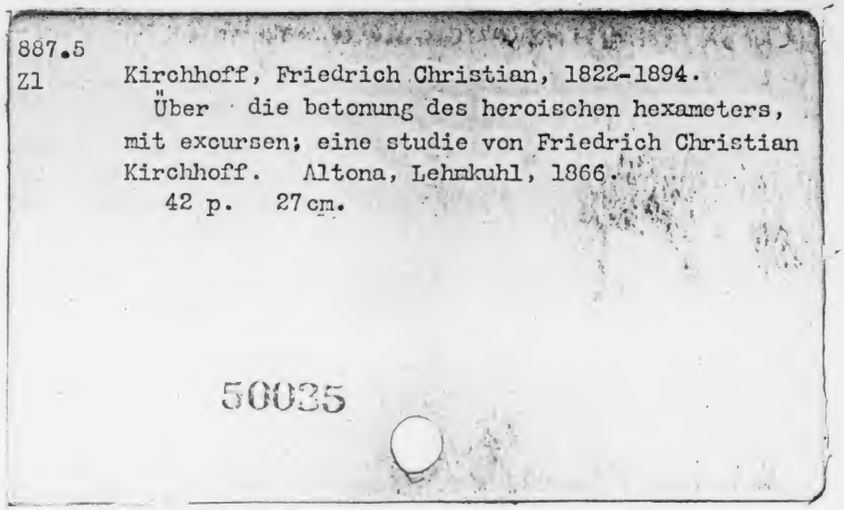
Master Negative #

92-80843-13

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record



887.5
Z1 Kirchhoff, Friedrich Christian, 1822-1894.
Über die betonung des heroischen hexameters, mit excursen; eine studie von Friedrich Christian Kirchhoff. Altona, Lehmkuhl, 1866.
42 p. 27 cm.

50035

Restrictions on Use:

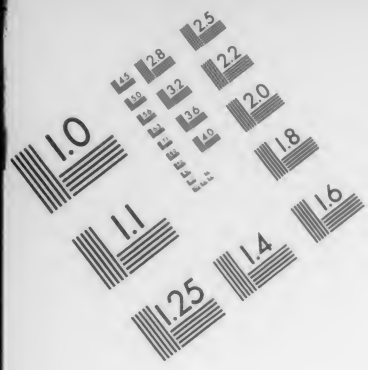
TECHNICAL MICROFORM DATA

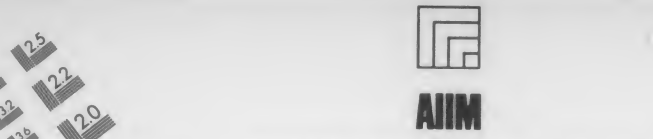
FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 13½

IMAGE PLACEMENT: IA IIA IB IIB

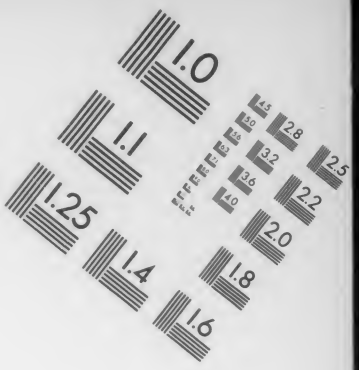
DATE FILMED: 10-21-92 INITIALS SS

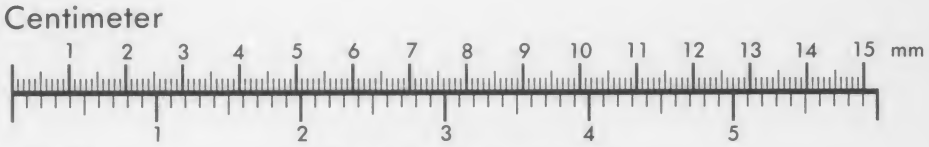
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

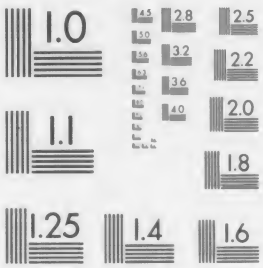


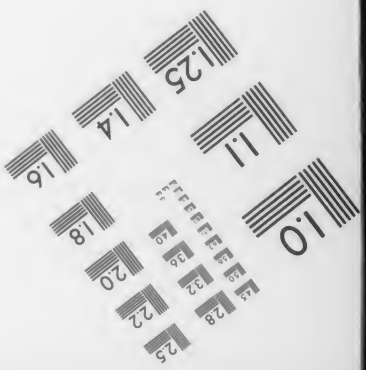


Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202









MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

No. 6. 6

Ueber

die Betonung des heroiſchen Hexameters,

mit Excurſen.

Eine Studie

von

Friedrich Chriſtian Kirchhoff.

Altona.
A. Lehmkuhl u. Co (Oscar Sorge).
1866.

Über die Betonung des heroischen Hexameters.

Marius Victorinus, subind. reſinx. Gaisf. Lib. II. Cap. II. pag. 93. 94, ſagt: Igitur dactylicum hexametrum constat e spondeo trochæo et eodem dactylo: habet autem sedes sex, quas Aristoxenus musicus *χώρας* vocat. Recipit autem pedales figuras tres, has Græci dicunt *ποδικὰ σχήματα*. Nam aut in sex partes dividitur per monopodian, aut in tres per dipodian et fit trimetrus, aut in duas per *κῶλα* duo, quibus omnis versus constat, dirimitur. E cujus genere hae metrorum species gignuntur. Diphilium seu Chœrilium, logaœdicum seu Archebulium, Æolicum sive Sapphicum, et cetera de quorum statu ac ratione suo loco dicemus. Dactylici igitur metri id præcipuum est, quod heroum appellatur. Differt enim a dactylico heroum eo, quod et dactylicum est, et in duas cæditur partes, de quibus supra diximus, penthemimerem et hephthemimerem. Dactylicum enim, licet iisdem subsistat pedibus, non tamen iisdem divisionibus, ut herous cæditur versus.

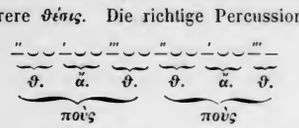
Ueber dieſe Stelle ſagt Weſtphal, die Fragmente und die Lehrſätze der griechiſchen Rhythmiker, S. 179—181, Folgendes: Durch den Satz Mar. Vict. 2514: *in duas (partes) per κῶλα duo quibus omnis versus κατὰ τὸ πλεῖστον dirimitur* lernen wir in Verbindung mit dem ferneren Satze *sex pedibus feritur* oder *scanditur sexies* folgende Gliederung des Hexameters kennen:

Drei *χρόνοι* bilden zusammen einen *ποὺς διπλάσιος* oder dreitheiligen Tact (s. S. 138), und zwar drei *χρόνοι τετράσημοι* (vierzeitige Daktylen oder Spondeen) einen *ποὺς δωδεκάσημος* oder $^3/_2$-Tact, also besteht der Hexameter aus zwei $^3/_2$-Tacten. Findet nach Dionys. de comp. verb. 20 irrationale Messung der *θέσις* des Einzelfusses statt, so ist der ganze Einzelfuss dreizeitig (vgl. § 29) und die beiden *πόδες διπλάσιοι* des Hexameters sind *ἐννεάσημοι* oder $^9/_8$-Tacte.

Wir wissen nun ferner, dass von den 3 *χρόνοι* des *ποὺς διπλάσιος* einer die stärkste *θέσις* ist, ein anderer die schwächere *θέσις* oder stärkere *ἄρσις*, ein anderer endlich die schwächere *ἄρσις*. Hiernach ist die Stärke der *percussiones*, die auf die Tripodie kommen, eine dreifach verschiedene. Welche *χρόνοι* der beiden Tripodieen des Hexameters haben nun den stärkeren, den

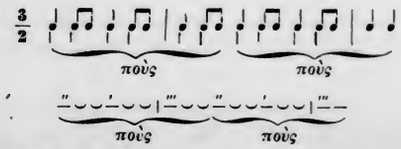
mittleren und den schwächsten Ictus? Wie vertheilt sich die verschiedene Stärke des Ictus auf die 6 Einzelfüsse des Hexameters?

Darüber gibt uns Mar. Vict. 2515 Aufschluss, der von dem zweitheiligen Hexameter oder *herous* sagt: *in duas caeditur partes, penthemimerem et hephthemimerem.* Die Worte *in duas caeditur partes* bedeuten hier nicht dasselbe wie *in duas partes per cola duo dirimitur,* denn einmal heisst es *caeditur,* was sich auf die Percussion oder den Ictus bezieht, und sodann ist zu *partes* die nähere Erklärung *penthemimerem et hephthemimerem* gesetzt. *Pars penthemimeres* ist – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, *pars hephthemimeres* ist – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, es können also unter *partes* nicht die Bestandtheile verstanden sein, welche zusammen den ganzen Vers bilden, denn sonst müsste es heissen *in duas caeditur partes, aut in penthemimerem et anapaesticum dimetrum catalecticum* – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ *aut in hephthemimerem et anapaesticum monometron hypercatalecticum* – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑. Der Satz kann nur bedeuten: *percutitur in partem penthemimerem et in partem hephthemimerem,* die Percussion fällt auf die *πενθημιμερὴς* und die *ἑφθημιμερής.* Nun erhalten auch die anderen Stellen des Verses einen Ictus, aber der Ictus ist in seinem Gewicht ungleich; wenn also die auf die beiden genannten Stellen fallende Percussion als besonders characteristisch für den Vers hervorgehoben wird, so folgt daraus, dass an ihnen der Ictus durch besondere Intention sich kenntlich macht. Wir lernen also, dass der dritte und vierte Einzelfuss die *loca* der stärkeren *percussio* sind. Jedenfalls kann keine dieser Stellen eine leichte *ἄρσις* sein, mithin ist folgende (von E. Preuss de senarii Graeci caesuris p. 7 aufgestellte) Percussion des Hexameters abzuweisen: ‴ ⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ | ‴ ⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ ‴ –. Der Penthemimeres-Fuss und ebenso auch der Hephthemimeres-Fuss muss jedenfalls eine *θέσις* sein, sei es nun leichtere oder schwerere *θέσις.* Die richtige Percussion ist:

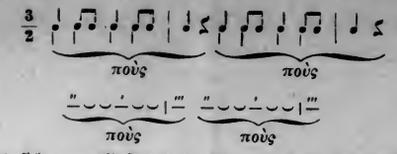


Hier ist die dritte wie die vierte Stelle eine *θέσις,* aber die dritte ist die stärkere, die vierte die schwächere, wie die Cäsur des dritten Fusses die Hauptcäsur, die des vierten Fusses die Nebencäsur ist; die Anordnung der Chronoi ist in der ersten Tripodie des Hexameters dieselbe wie in der zweiten.

Wie also im Trimeter der Ictus nicht an den Anfang, sondern an das Ende der Dipodie fällt, so hat auch jede Tripodie des zweigliedrigen Hexameter ihren Hauptictus am Ende, oder um uns anders auszudrücken: der Hexameter enthält zwei $^3/_2$-Tacte mit 2 Zweiteln (2 *χρόνοι*) als Auftact.



Dieselbe Percussion besteht auch für den Pentameter, der weiter nichts ist, als ein aus zwei katalektischen Tripodieen bestehender Hexameter.



Auf diese Erörterung bezieht sich nun Westphal in seiner antiken Rhythmik S. 103 ff. 112 ff. und in seiner Geschichte der ant. u. mitt. Musik S. 81 stillschweigend zurück. Sie ist aber nicht stichhaltig.

Wenn man die Erklärung, die Westphal von den Worten in duas caeditur partes giebt, ganz so annimmt, wie er sie entwickelt, so folgt daraus ohne Weiteres nicht die von ihm angegebene Percussion des herous, sondern vielmehr diese: – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑ | ‴ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, wobei ich die 4 schwächeren Ictus zunächst noch weglasse. Wenn nämlich daraus, daß die auf die beiden genannten Stellen fallende Percussion als besonders charakteristisch für den Vers hervorgehoben ist, gefolgert wird, daß an ihnen der Ictus durch besondere Intention sich kenntlich macht, so kann hiernach nicht eine andere Stelle einen stärkeren Ictus, als eine dieser beiden Stellen haben. Westphal aber hebt die sechste Stelle des herous über die vierte, indem er jene ‴ ⏑, diese ″ ⏑ ⏑ bezeichnet. Er könnte sagen, man müsse die beiden mittelsten Ictus des Verses zusammennehmen, und mit den je zwei vorderen und hinteren vergleichen; dann sei ‴ ⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑ stärker als ″ ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ und als ′ ⏑ ⏑ ‴ ⏑. Allein da könnte man die mittlern Zwei doch ebenso gut und besser durch ‴ ⏑ ⏑ ‴ ⏑ ⏑, als durch ‴ ⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑ über die je 2 andern heben; und sucht im Text umsonst nach einem Grund für ″ ⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑.

Indessen hat Westphal freilich einen Grund zu seiner *σημασία*, und Das ist die Auftactmethode, deren Einführung in die antike Rhythmik ich überhaupt mißbillige. Wenn er nämlich so eintheilt – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑, so kann er die Drei der Reihe zwischen den beiden Tactstrichen, welche als Reihe Einen stärksten Reihenictus hat, nachdem er darin die pars penthemimeres des Verses ‴ betont hat, nur ‴ ⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ oder ‴ ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑ betonen, und muß die Form ‴ ⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ wählen, wenn er nicht in den directesten Widerspruch mit Victorinus sich versetzen und die pars hephthemimeres nur – bezeichnen will. Victorinus aber denkt bei seinen *κῶλα* duo gar nicht an Auftact, den keiner der Alten kennt, sondern an diese Form – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑.

Um hier nun aber ein paar Worte über den Auftact zu sagen, den auch Westphal nach Hermann und Bentley gebraucht, vgl. Fragm. u. Lehrsätze S. 173, 174, und nur im Einzelfall anders anwendet und durchführt, so muß man sich zunächst klar machen, daß ein Tact die kleinste Gruppe von Zeiten ist, welche durch einen Ictus d. h. eine stärkste Kraft in ihr zusammengehalten ist, indem dieser Ictus zugleich gegen eine andere solche Gruppe sie abgränzt, und zwar zu einem andern solchen Ictus in derselben so in Vergleich tretend, daß er sich über, unter, neben ordnen kann; wogegen der stärkste Ictus des *κῶλον* d. i. der Reihe sich nicht unterordnet. Ein solcher Ictus kann im Niederschlag beginnen und dann dauert der Tact, bis die beherrschende bestimmte Kraft sich ausgelebt hat. Er kann aber auch als causa finalis mit bestimmter Kraft wirken und am Ende stehend den Tact, der dann im Aufschlag beginnt, abgränzen: denn die Zeit, welche nach dem Beginn des letzten Tones während dieses Tones noch verfließt, ist mit dem Aufhören desselben genau geschlossen; und die, gewöhnlich abnehmende, Kraft im Tone ändert die Stelle und Kraft des Ictus nicht, als die eines finalen. Der Eintritt des Schlußtons ist das Ende; vgl. das Aehnliche bei dem Schlußakkord in Marx Compositionslehre II. S. 28 (4. Aufl.). Ist aber die Schlußlänge aufgelöst, so gilt die Auflösung in ihrer Gesammtheit als Schluß, da sie eben stellvertretend

ist. Endlich kann der Ictus auch in die Mitte fallen, wie z. B. in solchen jambischen Dipodieen, die auf der zweiten Sylbe d. i. auf der ersten Länge betont sind, und ähnlich in ähnlichen Tripodieen, Tetrapodieen, Pentapodieen. Auch in solchen Amphibrachen im Deutschen, wo namentlich die kurzen Proklitika mit den trochäischen Wörtern sich vereinigen, kommt solche Tactform vor, obwohl sie viel gebraucht nicht schön ist; wie sie ja auch bei den Alten fast verpönt war.

Nun ist es klar, daß der ethische Charakter aller drei Tactarten ein sehr verschiedener ist, und verwischt wird, wenn man sich die eine unter der Form der andern, namentlich die steigende als aus einem Schluß und Anfang der sinkenden zusammengesetzt vorstellt. Dennoch haben wir in unserer modernen Musik allgemein die Weise, nach dem Tactstrich mit dem Haupttheil und dem Ictus zu beginnen. Wenn nun ein Stück doch mit steigenden Rhythmen beginnt, und sich dann ganz so fortsetzt, oder im Verlauf, mittelst Einschieben von Pausen, oder Dehnung, oder hinzutretender Noten in einen Niederschlagrhythmus übergeht, oder wenn Umgekehrtes stattfindet, so wird Das, weil es bei uns seltener geschieht, unter der Form des Niederschlags von uns geschrieben; aber darum nicht so gedacht. Wir erreichen so eine Einfachheit der Schrift; und die Unbequemlichkeit ist so groß nicht, weil der Auftact doch nebst den unregelmäßigen Tacten und den gemischten Tactarten und Geltungen im Ganzen zu den ausnahmsweisen Gestaltungen gehört. Ebenso schreiben wir dann auch die Tactarten, die den Ictus irgendwo in der Mitte, nicht auf dem ersten oder letzten Ton haben.

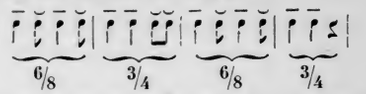
In der Metrik aber schließen wir uns den Alten an, indem wir so gut von Jamben und Anapästen als von Trochäen und Daktylen sprechen; und Platen und Andere haben sich auch des antithetischen Zusammenstoßes von stärker betonten Sylben in ausgedehntem Maße bedient, was im Großen nicht dem deutschen Sprachgeiste angemessen, aber insoweit erlaubt ist, als es im Verhältniß zu den Formen – ⏑, ⏑ –, – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ –, – –, auch Formen wie – – ⏑ (andächtig) u. s. w. im Deutschen giebt. Alle diese metrischen Formen aber sich mit Auftact vorzustellen, gäbe viel Verwirrung. Gar leicht kommt man dann dahin, die Schreibart im Niederschlag auch als adäquat für den Gedanken der steigenden Rhythmen anzusehen; und ist Das sogar in unserer Musik schon gefährlich, so ist es in unserer Metrik, die so viele steigende Maße hat, noch bedenklicher.

Für die Alten aber, bei denen Metrik und Musik so eng verbunden waren, gilt alles Das in Bezug auf beide in noch höherem Grade. Sie stellen in der Theorie immer die *ἄρσις* der *βάσις* voran. Sie haben in der Praxis so viele steigende, und in der Mitte betonte Rhythmen, daß es eine unverhältnißmäßige Bevorzugung der sinkenden ist, unter ihrer Form auch jene zu schreiben. Sie haben endlich so viele antithetische Rhythmen, daß man in vielen *ποιήματα* gar nicht mit unserm Tactstrich durchkommt, wenn man nicht fortwährend zu *τοναὶ* und *χρόνοι κενοί* greift. Ich bin aber überzeugt, daß man damit unendlich viel *ἦθος* und *πάθος* verwischt; und welchen Werth die Antithesis hat, können uns Platensche Rhythmen zeigen, worin man nicht mit Pausen und Synkopen zwischen den Hebungen und Senkungen entgegengesetzter Bewegungen vermitteln soll. Bei den Alten aber kam für Verständlichkeit und Einheit noch die *ὄρχησις* hinzu, deren kürzestes *σημεῖον* als ihre Maßeinheit auch auf den *χρόνος πρῶτος* zurückbezogen wird.

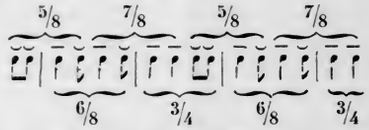
Im Besondern erwähnen will ich noch das Beispiel in Westphal's System der antiken Rhythmik S. 65—67. Dort heißt es: Wir sagten oben, dass die Weise der Alten, den Auftact mit dem folgenden schweren Tacttheile zu einer Tacteinheit zusammenzufassen, zu einigen misslichen Consequenzen führte. Von diesen soll jetzt die Rede sein. Die rhythmische Theorie der Alten war

nämlich gezwungen, eben dieser ihrer Auffassung des Auftactes wegen neben den drei Tactarten noch das Vorkommen von zwei secundären Tactarten, die sie das *γένος ἐπίτριτον* und *γένος τριπλάσιον* nannten, zu statuiren. Hätten sie gleich uns den Auftact abgesondert, so würde ihre Theorie ebenso wenig wie unsere moderne Rhythmik von diesen Tacten etwas wissen.

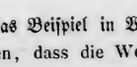
Die Alten wenden überaus häufig einen Rhythmus an, welcher mit dem auf S. 5 angegebenen Rhythmus unseres aus dem 16. Jahrhundert stammenden Chorales (Herzlich thut mich verlangen) die grösste Aehnlichkeit hat. Sie liessen nämlich gleich grosse Tacte von ungleicher Tactgliederung, gleich grosse zweigliedrige und dreigliedrige Tacte mit einander abwechseln. Es sind dies dieselben Tacte, welche wir als $^6/_8$ und $^3/_4$ Tacte bezeichnen (in jenem Chorale des 16. Jahrhunderts sind statt dessen $^6/_4$ und $^3/_2$ Tacte angesetzt, was aber, wie man sich leicht überzeugen kann, mit den genannten Tactformen auf dasselbe hinaus kommt).



Für diesen Rhythmus reicht die gewöhnliche Theorie der drei Tactarten vollständig aus: es wechseln die fundamentalen *πόδες δακτυλικοὶ ἑξάσημοι* und *πόδες ἰαμβικοὶ ἑξάσημοι* mit einander ab. Aber sie reicht nicht mehr aus, wenn (und dies ist sehr häufig der Fall) der Rhythmus mit einem zweizeitigen Auftacte beginnt.



Sondern wir den Auftact ab, so haben wir dieselben Tacte wie oben, nämlich $^6/_8$ und $^3/_4$ Tacte. Aber die Alten thaten dies nicht, sie fassen die anlautenden zwei Achtel mit den folgenden Noten zu einem Tacte zusammen, und da können sie der misslichen Lage nicht entgehen, statt fortlaufender *πόδες ἑξάσημοι* nunmehr *πόδες πεντάσημοι* und *ἑπτάσημοι*, $^5/_8$ und $^7/_8$ Tacte im Wechsel mit einander zu statuiren. So messen die Metriker, und anders konnten auch die Rhythmiker nicht messen. Es wird von den Metrikern viel daran herumgeklügelt, dass die fünfte Note oder die fünfte Silbe, mit welcher von ihnen der zweite *ποὺς* ($^7/_8$) begonnen wird, eigentlich zur Hälfte dem ersten *ποὺς* angehöre, aber es bleibt dabei: Das Ganze besteht aus wechselnden fünfzeitigen und siebenzeitigen Tacten.

Von den sich somit aus der Unbehülflichkeit der Theorie ergebenden Tacten fällt der *πεντάσημος* dem *γένος παιωνικὸν* anheim, obwohl er in der Tactform mit den sonstigen $^5/_8$ Tacten keineswegs übereinstimmt. Aber für den *ἑπτάσημος* ($^7/_8$ Tact) muss eine neue Tactart errichtet werden. Als Tact muss er einen *λόγος ποδικὸς* haben, und dies ist der *λόγος ἐπίτριτος* oder das Verhältniss von 3 : 4, denn nach diesen beiden Zahlen sondern sich die Silben oder Töne desselben in Abschnitte  Der ganze Tact heisst hiernach *ποὺς ἐπίτριτος ἑπτάσημος* oder *ποὺς ἑπτάσημος ἐν γένει ἐπιτρίτῳ*. Davon hat denn auch die Metrik die Silbengruppe – ⏑ – – den *ποὺς ἐπίτριτος* genannt.

Da die μεταβολή bei den Alten etwas viel Häufigeres ist, als bei uns, so kann ich nicht einsehen, daß auch ein regelmäßiger ursprünglicher Wechsel von fünfzeitigen und siebenzeitigen Tacten an sich unnatürlich sein würde; nicht bloß wir haben unsere berechtigte Weise, sondern auch die Alten hatten sie, und diesen lag die häufige μεταβολή näher als sie uns liegt. Allein wir haben es hier mit einer Umbildung eines Rhythmus zu thun; mit einer παραλλαγή,*) womit die zu Grunde liegenden Joniker hier regelmäßig vermittelst Synkope umgebildet sind; ⏑⏑–⏑⏑–– in ⏑⏑–⏑⁀⏑⏑––. Es heißt darüber: anaclomenon appellatur, indem es ordinem pedum naturalem ac solitum amittit, et immutatis pedum conjugationibus copulatur (Atil. Fort. II. 16, 3); es ist eine commutatio, der saltatio gemäß ἀνάκλασις genannt Mar. Vict. II. 9, 5.

Derselbe sagt II, 9, 3—8: Huic (dem Jonicus minor) cum esse sena tempora in singulis conjugationibus, utpote ionicorum, oporteat, necessario trochæus aut ejus basis adnectetur, ea contemplatione imminuta, ut dipodiæ superioris tempora ex subditis compleantur. Id Græci ἐπίζευξιν, id est *conjugationem*, vocant, eo quod priorum pedum basin uno tempore breviorem sequentis syzygiæ compleat syllaba, quæ pro brevi, licet natura longa sit, utpote prior trochæi, accipienda est, siquidem unius temporis supplemento ionica basis indigere videatur, etenim huic metro rhythmica natura accidit. Hujusmodi autem inter se συζυγίας passionem sive communionem musici ἀνάκλασιν vocant, et metra si qua forte adverterint talia, ἀνακλώμενα appellant, quod retrorsum inclinentur, ut in quibusdam saltationum gesticulis nostra corpora pone pandantur. Sed ut exemplo doceam, erit hoc colo anaclomenon, *Cybele rotabo crines.* Hic *ro*, licet sit brevis, pro longa accipietur, *Cybele ro.* Nam detractum unum tempus sequentis syzygiæ ex initiali syllaba huic impartietur, ne fiat prima syzygia pentachronos, sequens heptachronos. Igitur secundæ conjugationis prima syllaba, quæ debet esse brevis, mutatur, ea conditione, ut vim suæ proceritatis quartæ syllabæ brevi, quæ est ultima primæ conjugationis, impartiat, et ipsa quidem brevis remanet facta unius temporis, superiorem autem a se syllabam, quæ fuerit brevis, commercio suæ proceritatis extendit. Atque ita fit ionicum anaclomenon: ut est, *Paphias amor columbas.* Nam *mor*, secundæ conjugationis initialis syllaba, quæ brevis natura, utpote in ionico a minore, esse deberet, derivato in se superioris syllabæ tempore ἀνακλάσει inter syzygias facta, trochaicam basin ionico subdidit, quae basis secundum utrasque syzygias, id est primam et secundam, sub hac lege versabitur. At Juba noster, qui inter metricos auctoritatem primæ eruditionis obtinuit, insistens Heliodori vestigiis, qui inter Græcos hujusce artis antistes aut primus aut solus est, negat hoc vitium ut quidam asserunt rhythmicum fore, sed mage metrica ratione contingere.

Hier wird der Trochäus als solcher betrachtet, der rhythmisch nicht so gelte, als er metrisch sich zeige. Seine erste Sylbe sei brevis facta, stehe insofern pro brevi, statt der Schlußkürze des ersten in seiner Schlußlänge aufgelösten Jonikus, d. h. ihre Hälfte gehöre zur ersten Syzygie. Aber indem es eine ἐπίζευξις, Bindung oder Synkope nach unserem Sprachgebrauch, heißt, so liegt doch darin, daß die pro brevi stehende Länge nicht bloß die Stelle jener brevis vertritt, sondern als Doppeltes vereinende mit einem Theil zunächst pro brevi steht, doch aber ihren zweiten Theil als Verlängerung erscheinen läßt, so daß auch dieser rhythmisch etwas verändert ist, dennoch aber mage nur eine metrische Bindung da ist, und also dieser zweite Theil doch zur zweiten Syzygie rhythmisch gehören will, hintrachtet. Daß diese Länge trochäischen Ictus habe, ist nicht gesagt.

*) Siehe meine Ausführungen im diesjährigen Band der Zeitschrift für das Gymnasialwesen.

Die Erklärung ergiebt sich aus der saltatio. Es ist eine Vorwärtsbewegung gedacht, von zwei Kürzen zu zwei Längen, indem jene die Zeit der ἄρσις, diese die der βάσις einnehmen. In der Zeit der βάσις fällt die zeitabgränzende Kraft des Ictus, seine Hauptkraft auf den Anfang, die erste Länge, während die zweite nur fortfährt; und in der ἄρσις ist die zweite Kürze die schwächere. Denn die βάσις eines Fußes ist nicht wesentlich in ihrer ganzen Zeit gleich stark, so wenig wie die ἄρσις gleich schwach; höchstens ist Das in χρόνοις πρώτοις der Fall. Nun behauptet sich die Kraft des Ictus in der βάσις des ersten Jonikus länger, indem sie durch Bindung die erste stärkere Kürze der folgenden ἄρσις in sich hereinzieht; was dadurch erleichtert wird, daß die Kraft innerhalb der Bindungslänge von selbst etwas sinkt. So ist Das, was metrisch als 5 und 7 angegeben wird, rhythmisch vielmehr 7 und 5. Um nicht schon vorwärts zu eilen, beugt sich, pandatur, ἀνακλᾶται der Tanzende mit länger ausgedehnter Kraftanstrengung rückwärts, zurückhaltend. Die Folge ist aber dann eine Verstärkung der Kraft auf der βάσις –‴⏑″–, in der Mitte, welche die stärkste Ictusstelle ist und die beiden Füße zum κῶλον vereint. Das ganze κῶλον wird folgendes: ⏑⏑–‴⏑″–‴⏑″–′ *). So erklärt sich, daß Juba und Heliodorus sagen, es sei Dieses eine mehr metrische Erscheinung und kein vitium rhythmicum. Eine etwas andere, aber doch ähnliche Art des Zurückhaltens ist dann auch die Form ⏑⏑––, –⏑––, wobei die stärkere Kürze der ἄρσις im zweiten Jonikus verlängert ist; was aber anders wirkt; u. s. w. andere Formen.

Auf das grade Entgegengesetzte führt Cäsars Fassung des Jonikus a minori als daktylische βάσις und lange ἄρσις ⏑⏑–, –, verbunden mit seiner Äußerung N. Jen. Allg. Lit. Ztg. 1844, S. 853 (vgl. Commentar zu Aristides, S 179, 180): daß zwischen die beiden Längen eine als Kürze zu messende Sylbe, jedoch in der Form der anceps eingeschoben und dafür dem zweiten Jonikus entzogen werde. Dann wird in ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–– die Mitte ⏑– zur ἄρσις. Aber daß so eine dreizeitige ἄρσις in der Mitte stehe und ihre neugebildete Schlußlänge zwischen 2 Kürzen eben ἄρσις, und die folgende Kürze der zweite ¼ Theil einer βάσις sei, deren übriges ½ die folgende Länge bilde, worauf dann eine lange ἄρσις nachfolge, vermag ich nicht rhythmisch zu empfinden, und finde auch in den Worten des Victorinus Nichts, woraus eine solches Hyperbaton von ¼ βάσις, die ¼ ἄρσις wird, und einer langen ganzen ἄρσις sich ergäbe.

Kehre ich nunmehr zum Hexameter zurück, so räume ich also der Auftactmethode keinen Einfluß auf die Erklärung jener Stelle des Victorinus vom herous ein. Oben bin ich aber von Westphals Erklärung der Worte in duas cæditur partes, de quibus supra diximus, penthemimerem et hephthemimerem ausgegangen und habe daraus seine Anwendung dieser Erklärung widerlegt. Diese habe ich nun selbst zu untersuchen.

Westphal führt als ersten Beweisgrund für sie an, daß caeditur sich auf die Percussion oder den Ictus beziehe. Allein Victorinus I, 13. 6 sagt: Partes ergo versus, cum ex ea qua conjunctus erat parte dissolvitur, cola efficient; cum vero ea qua conjunctus erat parte absciditur, particula, quae divulsa ex eo est, comma dicetur, ut in illis versus solvatur, in his caedatur. Hier wird mit absciditur und caedatur das Abschneiden und Zerschneiden des Verses bezeichnet, nicht das percutere einer Sylbe. Ebenso ist caesura I. 19, 13. 14 gebraucht: Nonnunquam autem evenit, ut in eodem

*) Durch die Bezeichnung ⏑″– der Mitte will ich nicht sagen, daß das κῶλον ⏑⏑–‴⏑″–‴⏑″–′ fünf Percussionen und ⏑″– zwei habe, sondern nur die Vertheilung der veränderten Kraft der zweiten Länge der ersten βάσις –‴″ auf ⏑″– ausdrücken.

versu plures incisiones, id est, penthemimeren, et hephthemimeren, et eam quae quarta caesura partem orationis terminat (quam *bucolicon* Græci dicunt) reperiamus: ut,

Arma virumque cano Trojae qui primus ab oris.

Nam *jae qui* pes in versu quartus eam divisionem explicat, quam bucolicon vocari dictum est, sub qua pedum percussione sensus impletur. Dieß heißt nicht, daß durch die vierte Cäsur = Percussion die incisio einen Theil der Rede endigt, denn nicht *jae* sondern *qui* ist die terminatio; sondern das Wort cæsura ist beim Hexameter herous hier auch für die Zerfällung eines colon in 1 und 2 volle Füße, für die Zerfällung des Hexameters nach dem vierten Fuß gebraucht.

Ferner sagt Westphal: „sodann ist zu *partes* die nähere Erklärung *penthemimerem et hephthemimerem* gesetzt. *Pars penthemimeres* ist – ◡ ◡ – ◡ ◡ –, *pars hephthemimeres* ist – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –, es können also unter *partes* nicht die Bestandtheile verstanden sein, welche zusammen den ganzen Vers bilden, denn sonst müsste es heissen *in duas caeditur partes, aut in penthemimerem et anapœsticum dimetrum catalecticum* – ◡ ◡ – ◡ ◡ – | ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – *aut in hephthemimerem et anapœsticum monometron hypercatalecticum* – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – | ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –."

Aber zwischen den von Westphal hier angeführten Worten steht noch de quibus supra diximus. Wo hat denn Victorinus von diesen beiden partes = fünfter und siebenter Halbfuß gesprochen? Ich weiß es nicht; Westphal sagt es nicht, und führt auch sonst keine Stelle für diesen singulären Gebrauch von pars penthemimeres und pars hephthemimeres an.

Sehen wir auf das Wort pars, so hat Victorinus eben von zwei partes der einen Art des Hexameters gesprochen, und darnach würden wir an die Theilung – ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – zu denken haben. Dafür läßt sich noch anführen, daß der Name penthemimeres sich auch findet von der zweiten Pentameterhälfte III. 4, 6 und von ◡ – ◡ – ◡ I. 19, 7; III. 14, 4: und hephthemimeres von ◡ – ◡ – ◡ – ◡ II. 4, 4; I. 19, 7, von – – – – ◡ ◡ – – Heph. Gaisf. II. p. 62 *Σχόλ.*, von ◡ ◡ – – – ◡ ◡ – *Σχόλ.* p. 185 ibid. (◡ ◡ und – – als ganze Theile gedacht, vgl. Aristides in Fr. u. L. Westphal S. 55, 6 ff.), und von – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – überhaupt, auch außerhalb des heroum, als von einem *τετράμετρον καταληκτικὸν εἰς συλλαβήν Σχόλ.* ibid. p. 175; endlich, was das Wichtigste ist, von dem zweiten Trimetertheil – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –, dem von Aristophanes in den Fröschen verspotteten *Ληκύθιον* des Euripides, welches Heph. p. 36 und in *Σχόλ.* dort als katalektische Tripodie und so zugleich als *τὸ μέτρον τὸ ἑφθημιμερὲς Εὐριπίδου* bezeichnet ist. Somit könnte man doch wohl auch es zulässig finden, ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – im herous ein hephthemimeres zu nennen, wenn auch das *Ληκύθιον* kein *κῶλον* im Trimeter ist, der selbst ein *κῶλον* ist.

Allein Victorinus sagt nicht bloß von duas partes, sondern auch von den beiden epexegetischen Namen penthemimerem et hephthemimerem das de quibus supra diximus: und die kurze Angabe, daß eine Art des Hexameters diejenige sei, welche in duas (partes) per *κῶλα* duo, quibus omnis versus constat, dirimitur, paßt nicht recht zu den Worten heroum in duas caeditur partes, de quibus supra diximus, penthemimerem et hephthemimerem, da dort weder das heroum genannt, noch über die Theile mehr, als quibus omnis versus constat, im Besondern nicht penthemimerem et hephthemimerem gesagt war; so daß man dann statt de quibus supra diximus jedenfalls eher ein bloßes ut supra diximus, erwarten müßte. So ist denn eine andre Stelle mit supra gemeint.

Diese Stelle ist I. 19, 1. 2: Incisiones etiam versuum, quas Græci *τομὰς* vocant, ante omnia in hexametro heroo necessario observandæ sunt. Omnis enim versus in duo cola formandus est;

qui herous hexameter merito nuncupabitur, si competenti divisionum ratione dirimatur. Sex enim pedum percussio versum quidem hexametrum, non tamen heroum, quem epicum, si legem incisionis non tenuerit, faciet. Hinter est habe ich, abweichend vom Gaisford'schen Text statt eines Kommas ein Semikolon gesetzt; denn qui u. s. w. kann nicht correlativ die Bedingung zu Omnis u. s. w. enthalten, da si u. s. w. noch nachfolgt. Diese Stelle ist nun offenbar der II. 2, 1—4 durchaus ähnlich. Die Worte omnis versus heißen in beiden nicht jeder Vers, sondern der ganze Vers; die Worte duo cola und *κῶλα* duo, dirimatur und dirimitur entsprechen sich. Das Wort cæditur in der einen wird durch das Wort incisionis in der andern gegeben, und so die von mir oben gegebene Erklärung des cæditur bestätigt. Die Worte in duas partes bei cæditur heißen aber nicht in die zwei Theile, sondern in zwei Theile, analog den in duas per *κῶλα* duo dirimitur; indem sie sich nicht auf sie, sondern wie sie auf das entferntere Capitel I. 19 zurückbeziehn.

In letzterem ist dann weitläuftiger auseinandergesetzt, was penthemimeres tome und hephthemimeres sei. Jene finde Statt, cum post duos pedes sequens syllaba plenam orationis partem distinguit; diese, Secundam divisionem, hätten die Griechen hephthemimerem genannt, quæ tribus pedibus emensis adjicit syllabam, completque sensum quacumque orationis particula. Darauf heißt es: Erunt igitur hae duae principales tomæ, ut dictum est (hier steht entsprechend nicht de quibus, sondern ut), heroici versus incisiones, quibus similiter et iambici versus trimetri dividuntur. Sed his in heroo duae aliae accedunt. Diese, nämlich die nach dem dritten und vierten Trochäus, nennt er dann auch penthemimeren disyllabo clausam und hephthemimerem disyllabo clausam; indem er den Sinn jener beiden Ausdrücke uneigentlicherweise dahin erweitert, daß sie außer den mit männlichen auch die mit weiblichen Cäsuren im dritten und vierten Fuß schließenden Theile des Verses befassen.

Hierbei findet sich nun auch eine Auskunft über den Begriff colon. Es heißt nämlich über den dritten Vers von Aeneide II. *Infandum, regina* so: Nam percussis duobus pedibus, tertius pes trochæus est *gina*, cui conjuncta brevis *ju* secundum legem versus hexametri dactylum complet, *bes* autem syllaba et sensum superioris coli integrat, ut fiat hephthemimeres, et sequentis pedis initium inducit. Dasselbe wird dann vom quartus trochæus gesagt, mit Ausnahme Desjenigen über das colon.

Hieraus geht hervor, daß jenes superius colon noch nicht den vollständigen Sinn enthält, und daß durch die Ergänzung vermittelst der Sylbe *bes* daraus erst hephthemimeres entsteht. Da man nun in dem ganzen Capitel 19 das Wort hephthemimeres sonst niemals als Neutrum findet, so kann man auch hier es nicht durch colon ergänzen. Aber wenn durch *bes* das colon zur hephthemimeres wird, so ist auch nicht gesagt, daß diese kein colon sei; und das folgende et inducit, dem et integrat coordiniert, beweist, daß auch die hephthemimeres noch als colon gedacht ist, indem wir zu übersetzen haben „führt die folgende Sylbe hinein" sc. in es; so daß wir also zunächst ein colon – – – – – ◡ ◡ und daraus ein durch *bes* zu – – – – – ◡ ◡ – verändertes, vergrößertes colon haben. Es ist ein zweiter Fall der oben schon einmal erwähnten *παραλλαγή*.

Denselben Fall haben wir aber auch bei der penthemimeres. Denn I. 13, 2. 3 heißt es: Colon est membrum quod finitis constat pedibus; Comma autem in quo vel pars pedis est. Erunt itaque Cola particulae solutorum metrorum, ut, *Arma virumque cano.* Omnis autem versus *κατὰ τὸ πλεῖστον* in duo cola dividitur. Abusive autem etiam et comma dicitur colon. Vgl. die übereinstimmenden Worte aus Aelius Festus Apthonius am Ende des Victorinus. Hier ist abusive die citierte penthe-

mimeres ein colon genannt, obwohl sie nach I. 13, 1 eigentlich ein Comma = *caesum* ist; und die folgenden Worte Omnis versus der ganze Vers u. s. w. sind so offenbar im Gedankenzusammenhang mit I. 19 und II. 2, daß sie als das Allgemeine erscheinen, was vorzugsweise vom Hexameter gesagt wird. Vgl. zu colon und comma II. 2, 36. 40 – 46.

Kehren wir nun nach Diesem zu der Stelle II. 2, 4 zurück, so kann unter den duas partes, de quibus diximus, penthemimerem et hephthemimerem, doch nicht etwas Anderes, als die beiden cola, eigentlich commata oder cæsa – ⏑⏑ – ⏑⏑ – oder – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑, und – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – oder – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ verstanden werden. Die Construction ist dann aber eine lose, was Niemand beim Victorinus verwundern darf. Wie in I. 19 nach der Angabe, daß der hexameter herous, der Omnis versus in duo cola zu formieren sei, dann immer nur das vordere, das einmal als superius bezeichnete, näher in seiner Abgränzung erörtert ist, indem sich daraus ja von selbst das hintere, das inferius als der übrige Theil, pars ergiebt, so ist unsere Stelle II. 2, 4 auch in Erinnerung daran geschrieben. Die penthemimeres ist ein Theil von zweien Eines herous, nicht aber der eine Theil, und die hephthemimeres ist ein Theil von zweien Eines herous, nicht aber der andere Theil zu dem einen in demselben herous; und Dies ist in ungenauer d. i. unvollständiger epexegetischer Apposition zu in duas partes hinzugefügt, indem man vollständig etwa Solches zu denken hat: penthemimerem cum reliquo colo, et hephthemimerem cum reliquo colo. Das reliquum colum aber wird hier so wenig, wie I. 19 ausdrücklich erwähnt, sondern als selbstverständlich mit gedacht; indem eben Victorinus die Darstellung von I. 19 im Sinn hat. Vgl. unten über Priscianus, der sich grade ebenso ausdrückt.

Ein paar Worte sind hier nun aber auch noch über die von Westphal angeführte Behauptung von Preuß p. 7, dem Schüler von Lehrs p. 6, zu sagen, daß der Hexameter

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ (⏑) mit Pause von (⏑)

zu lesen sei. So übrigens früher Westphal selbst, Metrik III. S. 13: das aus der Verspause dort entnommene Argument für den Ictus des ersten Fußes verwechselt Cäsur und Verspause, und würde überdies beweisen, daß alle Verse zu Anfang den Hauptictus haben; beweist also zu viel. Preuß aber sagt sogleich: altera pars quasi unda magno cum sonitu surgit, dein altera de cacumine in aequor descendit. Da muß ich aber doch, wie bei Westphal, so bei ihm aus seinen eigenen Worten ihn widerlegen. Wellen gehen also nicht stets abwärts, sondern auf- und abwärts, im Wechsel. Warum liest er denn nicht vielmehr so: ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ (⏑)? Wenn er aber p. 3 sagt: Rossbachius, Boeckhium v. cl. secutus, veteribus et rei musicæ et rhythmicæ scriptoribus nititur, quorum quidem doctrinam maxima et sagacitate et diligentia exponit. Id quod nos non probamus. veterum enim doctrina primum obscurior est, quam ut inde certa de rhythmis sententia hauriatur. deinde a nostro usu nostrisque sensibus nimis remota. denique nostra doctrina musica est perfectior antiqua. quæ cum ita sint, a Rossbachio v. cl. dissentimus; und p. 5 mit besonderer Beziehung auf die Cäsur des Senars: Fundamenta autem doctrinae neque in veterum virorum doctorum neque in recentiorum sententiis posita sunt sed solis in poetarum veterum libris: so sage ich vielmehr mit Roßbach und Westphal, daß man sowohl diese libros, als jene keineswegs ganz dunkeln veteres scriptores durchforschen, und die alte Kunst mit der neuen vergleichen, und so unter die allgemeine Idee mit ihr geordnet beide Arten in ihrer Eigenthümlichkeit erkennen soll. Denn die Fülle führt zur Klarheit.

Nun verweist aber Westphal a. a. O. S. 181. 182 noch auf sein Sendschreiben an Lehrs selbst, (N. Jahrb. für Philol. u. Päd. 1860) und die dort gegebene Erörterung der uns zu den Hexametern

des Hymnus auf die Muse erhaltenen Melodie. Mit der S. 190. 191. 196. 198. 199 daselbst ausgesprochenen Ansicht, daß die modernen Dichter nur, wenn sie antik denken, mehrere Reihen zu Einem Vers vereinigen, sonst aber bei Versen von Einer Reihe bleiben, bin ich nicht einverstanden. Denn der Nibelungenvers, S. 196, der Kudrunvers u. dgl. sind doch eben nicht antik; und wiederum sind unsere modernen, von der mittelalterlichen Verskunst abweichenden Verse von je Einer Reihe ebenso gut antik als die längeren, denn die Alten hatten viele Verse von je 1 κῶλον. In anderer Hinsicht sind es aber beide, indem beide durch Opitzens Einfluß das mittelhochdeutsche Gesetz verlassen haben (Koberstein, deutsche Nationalliteratur I. 519. 567. 569. ff.) und zu antiken Versfüßen, freilich Stärke und Dauer unklar denkend, zurückkehrten; während dann durch Klopstock, Platen u. s. w. die im Mittelhochdeutschen auch vorhandenen Zusammenstoße der Hebungen und mehr noch die Antithesen ebenfalls halbantik ausgebildet wurden.

Ich leugne nun aber natürlich keineswegs, daß die Alten musikalisch die Reihen zu Perioden zusammenfaßten; aber ich behaupte, und habe Das am dritten Kommos in der sophokleischen Elektra nachgewiesen, daß sie Das auch rhythmisch und metrisch thaten. Umgekehrt bilden wir nur, sei es einfache oder zusammengesetzte, als selbstständig bezeichnete Tacte; und deren Zusammenfassung zu Perioden ist durchaus eine freier gedachte, als die der antiken κῶλα, στίχοι, περίοδοι. Selbst Westphal N. Jahrb. f. Ph. u. Päd. S. 206 sieht sich veranlaßt, nur der bequemen Uebersicht wegen, den antiken $^{12}/_{8}$-Tact in zwei $^{6}/_{8}$-Tacte zu zerlegen. Ebenso ist es im Metrum. Umklammernde Reime und Versmaße wie a b a, a b b a, sind bei uns das Seltenere. Wir lieben die Theile loser zusammenzufassen. Aber als Perioden denken wir sie dennoch: und der gute lyrische Dichter hält in Sätzen und Gedanken die rhythmischen und metrischen Perioden ein. Auch der Gesang schließt sich an. Es ist z. B. „Hier sind wir versammelt zu fröhlichem Thun, Drum Brüderchen ergo bibamus" auch im Gesang anders empfunden, als wenn man es als Einen Vers dächte; es ist ein rhythmischer Vortrags-Absatz hinter Thun, und die Langathmigkeit hat dadurch einen Einschnitt. Die Alten aber liebten im Allgemeinen in dem Metrum Architektonik in festeren und weiteren Umrissen, verbunden mit scharfer Detailgliederung; wie Das auf's Klarste z. B. darin sich zeigt, daß sie den längeren, zwar zum Trimeter umgebildeten, dennoch aber ursprünglichen Hexameter mit genauer Gliederung, wir aber den kürzeren Fünffüßler mit freieren Cäsuren im Drama anwenden u. s. w.

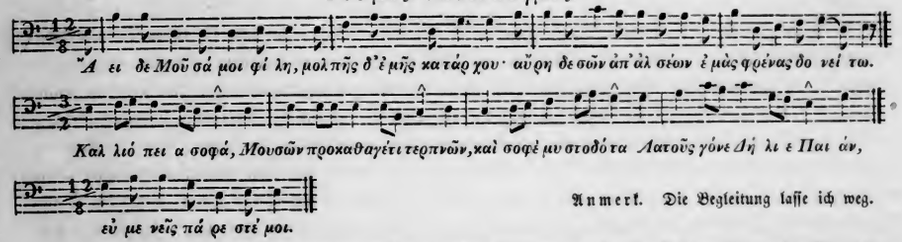
Was nun aber die auf S. 199 ff. gegebene Erörterung betrifft, so finde ich in derselben durchaus keinen Versuch, aus der Tonfolge der Melodie die Stellen des Ictus zu ermitteln. Westphals Worte lauten: Aber mit welchem Rechte können wir moderne Melodien herbeiziehen, wo wir von antiken Metren reden? Sollte jemand diese Frage an uns richten, so bleibt uns nichts anderes übrig als von der Musik unserer Tage über anderthalbtausend Jahre rückwärts zu gehen und die Musik der Alten herbeizuziehen. Wir haben hier freilich nur eine Kunde von den letzten Ausläufern antiker Composition; aber es kann wohl keine Frage sein dass sich gerade in der griechischen Musik noch weit länger als in der griechischen Plastik im grossen und ganzen die Normen der alten Kunst erhalten haben, so sehr auch einzelnes hinter den unerreichbaren Mustern des vollendeten Kunststils zurückstehen mag. Die Compositionen, die wir im Auge haben, stammen aus der Zeit des Römischen Kaiserthums. Es sind drei Hymnen, zwei in dorischer, einer in ionischer Tonart. Die Worte des ersten Liedes, an die Muse Kalliope gerichtet, lauten folgendermassen:

Ἄειδε Μοῦσά μοι φίλη, μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου·
αὖρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων ἐμὰς φρένας δονείτω.
Καλλιόπεια σοφά, Μουσῶν προκαθαγέτι τερπνῶν,
καὶ σοφὲ μυστοδότα Λατοῦς γόνε Δήλιε Παιάν,
εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.

Hier haben wir zuerst zwei iambische Tetrameter, dann zwei daktylische Hexameter, endlich als Schluss ein trochaeisches *ληκύθιον*. Die Hexameter sind sehr regelrecht mit der *τομὴ πενθημιμερής* gebildet. Es ist auffallend, dass diese Verse bisher verkannt worden und je in eine auf die Arsis auslautende daktylische Tripodie und einen anapaestischen *παροιμιακός* zerlegt worden sind. Die handschriftliche Zertheilung, die auch die beiden iambischen Tetrameter in zwei Hälften sondert, kann hier von keinem Belang sein, da die Verse von den Abschreibern in einer eigenthümlichen Weise verstellt sind, worüber man Bellermanns Ausgabe der drei Lieder vergleiche. Ausser den Textesworten sind nun noch die Töne der Melodie überliefert. Es ist bisher noch nicht gelungen die Melodie zur Klarheit zu bringen, aus dem einfachen Grunde weil man den richtigen Rhythmus nicht wiedergefunden hatte. So macht noch Bellermann aus jedem Hexameter einen Satz von sieben Takten, eine willkürliche Veränderung die den Rhythmus verunstaltet.

Der griechische Gesang war einstimmig, und so auch der vorliegende Hymnus, bei dem wir ohnehin voraussetzen müssen dass er monodisch, nicht vom Chor vorgetragen ist. Aber wenn auch der Gesang einstimmig war, so war deshalb doch nicht die griechische Musik einstimmig: sie wurde polyphon durch die Instrumentation. Hier ist ein Punkt, wo die bisherige Kenntniss der griechischen Musik nicht einmal zu den ersten Rudimenten gelangt ist, obgleich das überlieferte Material hinreichend Aufschlüsse gewährt. Wir brauchen hier nicht auf die Grundsätze einzugehen, nach welchen die von uns hinzugefügten Accorde der Begleitung gewählt sind; nur so viel sei bemerkt, dass hier weder neue Halbtöne, noch für den dorischen Grundaccord auf *E* die Terze zugelassen werden durfte. Für den unermüdlichen Beistand, den mein junger musikkundiger Freund Hr. Merkens mir bei der Harmonisierung geleistet hat, fühle ich mich gedrungen demselben an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen.

Ῥυθμὸς δωδεκάσημος.



Anmerk. Die Begleitung lasse ich weg.

Ein jeder iambischer Tetrameter zerfällt in zwei Reihen, iambische Tetrapodien oder Dimeter. Die vorstehende griechische Melodie zeigt, wie die beiden Reihen nichts anderes sind als der Vorder- und Nachsatz einer musikalischen Periode. Es ist ein schöner Zufall, dass die alte musische Kunst und die moderne Terminologie in demselsen Worte *περίοδος* Periode zur Bezeichnung desselben Begriffes übereingetroffen sind. Halten wir die Definition des Marius Victorinus fest, so

können wir sagen, der Vers ist in den meisten Fällen eine zweitheilige musikalische Periode. Dasselbe Verhältniss zeigt sich auch an den beiden folgenden Hexametern: die Melodie lässt gar keinen Zweifel darüber, dass der daktylische Hexameter gleich dem Pentameter aus zwei tripodischen Reihen besteht. In der neueren Musik sind tripodische Reihen nicht üblich, und das mag der Grund sein weshalb Bellermann die Tripodie in eine Tetrapodie verwandeln wollte. Damit hört aber der Vers auf ein Hexameter zu sein, er wird ein Heptameter. Um unserem Taktgefühle die tripodische Reihe des Hexameters nahe zu bringen, brauchen wir sie nach der strengen Theorie der alten Rhythmiker nur als einen einzigen *ποὺς δωδεκάσημος διπλάσιος* zu fassen, d. h. einen zusammengesetzten dreitheiligen Takt von zwölf Moren. Dann stellt sich der Hexameter als eine Vereinigung von zwei $^3/_2$ Takten dar; in gleicher Weise ist nach den Alten auch die einzelne Reihe des iambischen Tetrameters als ein $^{12}/_8$ Takt, *ποὺς δωδεκάσημος ἴσος* zu fassen, wie das in den voranstehenden Noten geschehen ist. Noch näher würden wir bei der Umschreibung des Hexameters in den modernen Takt dem wahren rhythmischen Werthe kommen, wenn wir den Taktstrich nicht vor den ersten und vierten, sondern vor den dritten und sechsten Fuss des Hexameters setzten; dann hätten wir einen $^3/_2$ Takt mit $^2/_2$ Auftakt, und die Stärke der Betonung der *πενθημιμερής* und der letzten Arsis würde schon durch den blossen Taktstrich angezeigt sein. Im Anschluss an die vorausgehenden $^{12}/_8$ Takte des Tetrameters aber konnte keine andere als die angenommene Takteintheilung gewählt werden.

Also auch vom Hexameter gilt dasselbe wie vom Tetrameter. Die erste Tripodie giebt musikalisch keinen Abschluss, sie ist bloss der Vordersatz eines musikalischen Ganzen, welches erst mit der zweiten Tripodie sein Ende findet. Der Ton auf der Schlusssilbe eines jeden Hexameters ist weiter nichts als ein Ueberleitungston zum folgenden Verse, das Ende der eigentlichen Melodie tritt schon bei der letzten Arsis eines jeden Hexameters auf.

Nachdem nun in dem vorliegenden griechischen Liedchen viermal je zwei Reihen zu einer musikalischen und somit auch zu einer metrischen Periode (vulgo Vers) vereinigt sind, erscheint noch eine einzelne Reihe: *εὐμενεῖς πάρεστέ μοι*, welche metrisch wie musikalisch für sich ein selbständiges Ganze bildet. Hier haben wir einen der Fälle, wo nach der Terminologie der Alten ein *κῶλον* ein vollständiges *μέτρον* ist. Wir erkennen hieraus, welch ein Unterschied es ist, ob man eine Reihe als selbstständiges *μέτρον* zu nehmen oder mit einer andern zu einer Periode oder einem Verse zu verbinden hat. So in der trochaeischen Strophe Aesch. Agam. 176:

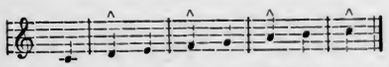
τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ|σαντα τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.

Von den drei *ληκύθια* bilden die zwei ersten zusammen einen Vers, das dritte steht selbständig. Wir erfahren aus dieser Versabtheilung eine Notiz über die Melodisierung, welche Aeschylos der Strophe gegeben hatte. Die zwei ersten waren Vorder- und Nachsatz einer Periode, die dritte wie unser *εὐμενεῖς πάρεστέ μοι* ein in sich abgeschlossener musikalischer Satz. Hiermit steht das Metrum in so weit in Uebereinstimmung, als die dritte Reihe, eben weil sie ein selbständiges *μέτρον* ist, mit vollem Worte anfängt und mit vollem Worte schliesst (Heph. S. 28), während die beiden ersten Reihen sich ohne Wortende an einander schliessen: wo ein musikalischer Abschluss ist, muss auch ein Wortabschluss sein; wo dies nicht der Fall ist, ist Wortbrechung gestattet.

Wer an dem Taktwechsel des vorstehenden griechischen Liedes Anstoss nimmt, den verweisen wir auf die Lehre der Alten von der μεταβολὴ ῥυθμοῦ, welche in der griechischen Rhythmik S. 161 ff. ausführlich auseinandergesetzt ist. Es wird wohl kein musikkundiger leugnen, dass gerade der Rhythmenwechsel, der von dreizeitigen Iamben zu vierzeitigen Daktylen und dann von diesen wieder zu dreizeitigen Takten führt, zur charaktervollen Schönheit der Melodie ausserordentlich viel beiträgt. Der griechische Hymnus entspricht hier den taktwechselnden rhythmischen Chorälen des sechszehnten Jahrhunderts, auf die in der Rhythmik S. 163 hingewiesen ist. Wollte man nivelliren und den vierzeitigen Daktylus zum hüpfenden kyklischen Fusse verflüchtigen, so würde die Melodie der beiden Hexameter alsbald ihrer grossartigen Einfachheit und Würde beraubt werden.

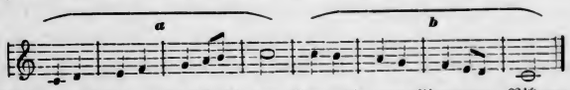
In dieser ganzen Stelle nun giebt Westphal durchaus keinen Anhalt dafür, wie denn die Melodie andeute, daß hier und dort die guten Tacttheile in ihr seien. Er geht ganz einfach von der Voraussetzung unserer Auftacttheorie aus, was ich nicht anerkennen kann; und findet sich doch in eben diesem Fall hier in der Lage, wegen der Einheit des ganzen Hymnus die Tactstriche nicht dahin zu setzen, wo sie nach seiner Erörterung stehen müßten. Dieser Widerspruch gerade hier ist offenbar nicht Etwas, was zu Gunsten der Auftactmethode spricht, und gewährt dem Schluß aus letzterer auf die Ictusstellen des Hexameters keine Stütze.

Suche ich jetzt aber einen Anhalt in der Melodie, so muß ich zunächst kurz die dabei zu beobachtenden Grundsätze anführen. Ueber die Rhythmisierung einer Tonfolge lehrt Marx, Lehre von der musikalischen Composition, 1. Theil 4. Aufl. S. 25 ff., zunächst, daß man mit dem wichtigsten Ton, der Tonika, beginne und schließe, und zwar, daß beide Töne Haupttheile des einzelnen Tactes sein sollen, was nicht durch Auftact



für beide, sondern nur im Niederschlag, bei anderer Zeitwertheilung in der Tonfolge auf die Einzeltöne

für beide erreichbar sei; Letzteres aber auch nur, wenn man die Nebentheile des Schlußtactes nicht durch eigene Töne ausfülle. Ein solcher in der Tonfolge steigender oder fallender Satz, zunächst ein steigender, wolle aber seinen Gegensatz, einen fallenden in der Tonfolge; und so entstehe die Verbindung, die Periode, Erhebung aus der Ruhe zum Gipfel und Rückkehr aus der Kraft zum Ruheton,

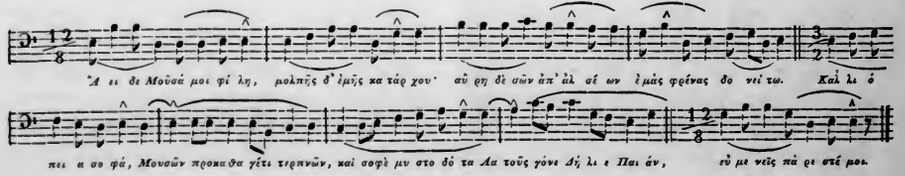


oder in seltenen Fällen umgekehrt. Endlich sei der Gang die unvollkommene Bildung, worin tonischer oder rhythmischer Abschluß fehlen, und heiße in ersterm Fall ein Abschnitt; oder sei es ein Theil ohne eine Art tonischen und rhythmischen Abschlusses, so heiße er ein Glied.

Wenn wir nun diese allgemeinen Sätze auf den Hexameter anwenden, so werden wir in demselben nicht Gänge erkennen, sondern eine einfache Periode aus Vorder- und Nachsatz in doppelter Richtung; aber in diesem Urverse nicht die seltenere, sondern die näherliegende allgemeine Bewegung des Steigens und Fallens erwarten. Wo aber liegt nun die Hauptstärke der beiden Sätze? Zwar beginnen und schließen sie, dann nur in sechs Tacte anders rhythmisiert, beide mit der Tonika im ersten und sechsten Haupttheil; aber auch im dritten und vierten. Die letztern aber, wohin die Kraft steigt, und von wo sie sinkt, werden eben die stärkern, also die Stellen für die βάσις, den Haupttheil des κῶλον, sein, wogegen die andern vier Haupttheile zu gewesenen herabsinken; vgl. Marx S. 44. 52. Am deutlichsten wird Dies, wenn wir uns einmal den Fuß des Hexameters als ein Motiv, d. h. eine kleinste Tongruppe, nach deren Vorbilde eine größere Tonreihe sich gestaltet, vorstellen, welches, monoton, nur rhythmisch in zwei Vierteln oder einem Viertel und zwei Achteln umgebildet wird.

Nun kann aber in weiterer Entwicklung der Vordersatz zu einer Periodenform sich gestalten, wenn er Theil eines größern Ganzen wird. Als einfacher Vordersatz schloß er gern mit einem Ton aus der zweiten Masse, der der Dominante, einem, der in die Hauptmasse, die der Tonika leitet, und dann schloß der Nachsatz mit der Tonika. Wenn aber die Ausbildung weiter geht und die Periode zum Vordersatz wird, so wird in ihm der Vordersatz zum Abschnitt und schließt gern mit der Hauptmasse der Tonika, wird aber durch rhythmische oder tonische Mittel doch als unvollkommener Schluß dargestellt (S. 65. 66). Die zum Vordersatz gewordene Periode aber schließt dann mit Halbschluß.

Die wichtigste Frage über die Tonfolge ist also die über die Tonika, und über die Tonart unserer Melodie. Westphal faßt sie als eine dorische, mit den bisherigen Auslegern übereinstimmend; hat aber die dorische Tonart in seiner Geschichte der alten u. mittelalterl. Musik als ein in der Quinte = Unterquarte *e* die Melodie schließendes *a* Moll mit der Tonika *a* erwiesen. Allein unsere Melodie geht aus der mixolydischen Tonart, indem sie plagalisch gebaut d. h. nicht von Tonika zu Octave, authentisch, sondern um die Tonika sich bewegend, Marx S. 376. 377. 399, auf- und absteigt und stets zu *e* zurückkehrt, so daß also *e* die Tonika ist. Auch kann *H* nicht die Tonika sein, weil es überhaupt nicht Tonika in einer Scala von *H* bis *h* ohne Vorzeichen sein kann, Marx S. 375 f.; Westphal Gesch. S. 177. Ueber die mixolydische Tonart sind aber Westphals Untersuchungen nicht zum Abschluß gediehen. Nachdem er sie S. 32. 38 für das Moll aus *e* mit kleiner Secunde, einerlei mit dem phrygischen Kirchenton und nur durch den Melodieschluß in der Quinte davon unterschieden, erklärt und diese Alternative S. 177 wiederholt hat, folgt eine längere Erörterung der Gründe dafür, daß sie ein *G* Dur mit kleiner Septime und Melodieschluß in der Terz sei (wobei das $\overline{e}$ Moll wohl durch einen Druckfehler S. 183 mit einem Kreuz vorgezeichnet ist). Dann sagt er S. 184, daß wenn nach der Tonika $\overline{e}$ die Secunde gefehlt habe, dann die von Sappho erfundene Tonart weiter nichts als ein gewöhnliches, die Melodie in der Quinte schließendes dorisches Moll wäre, dem die Secunde fehlte. Diese Quinte wäre $\overline{h}$ gewesen. Aber wenn die Griechen mit Bewußtsein in der Scala ohne Vorzeichen einen Ton ausließen, so dachten sie ihn doch eben nicht als *fis*; und wenn sie dann $\overline{e}$ als Tonika behandelten, so geschah Das anders, als wenn sie es als Quinte behandelten. Eine solche verschiedene Behandlungsweise derselben unvollständigen Tonreihe aber ermöglichte den ethischen Unterschied. Untersuchen wir nun aber unsere Melodie, die ich hier noch einmal, indessen anders rhythmisiert, einfüge.



In dem ersten Tetrameter geht der erste ῥυθμὸς in der Molltonleiter von *e* zur Oberquinte *h* und durch die Untersecunde *d* zur Tonika *e*; im zweiten ῥυθμὸς aber wird (nach Bellermanns von Westphal angenommener Ergänzung der Stelle) aus der Tonika *e* in *f* Dur ausgewichen, in *f* und *a*, und dann wieder durch die Untersecunde in den *e*-Dreiklang, aber zweimal in die Terz *g* zurückgekehrt. Den Ictus der ersten jambischen Dipodie als solcher hat das erste *d*, den der zweiten das zweite *e*; das *d* ist Untersecunde und leitet in die Tonika *e*, und somit hat letzteres den Ictus des κῶλον, der also am Ende liegt. In der ersten Dipodie folgt die Untersecunde den Tönen des Urakkords *e h*; in der zweiten geht sie dem *e e* vorher. Hinter *Μοῦσα* ist nicht Cäsur, da die Enklitika folgt. Den Ictus der dritten Dipodie hat das zweite *a*, indem sie mit Spondeus beginnt und der Jambus in seiner Länge die assueta mora hat; den des Bakchius das erste *g*. Im zweiten κῶλον hat also die jambische Dipodie den Ton der Ausweichung, der Bakchius wieder die Urtonart, und zwar in doppelter Terz, statt Halbschluß, als Vordersatz der aus zwei Tetrametern bestehenden Periode. So geben die vier Ictus die passende Folge *d e*, *a g*, auf und ab. Und wie in dem ersten κῶλον *e*, so hat im zweiten *g* den Ictus des κῶλον, dort die Tonika, hier aber die Terz der Urtonart. Somit haben wir uns den Tetrameter nach Analogie von Luthers Lied „Aus tiefer Noth", das ¾-Auftact im ⁴⁄₄-Tact hat (Marx I. 592), mit ⅝-Auftact im ¹²⁄₈-Tact zu denken; doch tritt im zweiten Abschnitt dieses Vordersatzes eine rhythmische Variierung ein.

Ich unterbreche die Analyse, um erst wieder auf die Tonart zu kommen. Wir sahen, daß aus *e* Moll in *f* Dur ausgewichen und in *e* Moll zurückgekehrt wird. Nun ist *f* Dur das lydische Dur und Dies führt auf die Tonart, welche die mixolydische ist. Die Octavengattung von *H* bis *h*, worüber nachher noch bis $\bar{c}$ hinaufgegangen ist, ist dorisch, wenn *e* Quinte und *a* Tonika ist. Macht man aber *e* zur Tonika, und als solche erscheint *e* in unserer Melodie, die im Dreiklang *e g h* sich so bewegt, daß sie *e* als Tonika hat, so hat man ein *e* Moll, ganz den phrygischen Kirchenton. Diese Tonart hieß mixolydisch, weil sie in Dur modulierte (wie der phrygische Kirchenton) und dies Dur das lydische war. Es war aber das syntonolydische mit Terzenschluß, und man ließ die Tonika *f* bei dieser Modulation aus, indem man sie der Instrumentalbegleitung überwies. In unserer Melodie ist nun zwar die Tonika *f* vorhanden, aber sie ist ja auch späteren Ursprungs; doch deutet auch sie eher auf eine syntonolodische, als auf eine hypolydische Durtonart, indem sie der fehlenden Terz *a*, nicht aber der befriedigten Tonika *f* den Ictus giebt. Aber die beiden Tetrachorde selbst, namentlich wenn man das zweite fortsetzt, zeigen den in der Modulation gebrauchten Gegensatz; denn *H c d e* hat die dorische, und *f* als die μέση gefaßt in der Begleitung mit *g a h*, $\bar{c}$ im Gesang die lydische Reihenfolge der Töne.

Aus Letzterem läßt sich nun aber doch nicht der Name Mixolydisti erklären, da theils Sappho nicht die Octavengattung *H* bis *h* brauchte, theils der Name vielmehr darauf hinweist, daß einer vorwiegend anderen Tonart etwas Lydisches beigemischt sei. Fehlte nun *f* in der Gesangreihe *H c d e g a*, so war es darin auch nicht die Tonika, sondern Das war *a*, und das *g* war darin kleine Septime oder vielmehr Untersecunde, und auch als Terz im antiken Moll-Dominanten-Dreiklang brauchbar; erst durch die Begleitung aber, wenn diese *f* als Tonika anstimmte, ward die lydische Beimischung erreicht. Dann ward die Tonika *a* syntonolydische Terz.

Bedenkt man nun ferner, daß *e* die äolische Unterquarte = Oberquinte ist und daß beim Auslassen des *f* auch in ein äolisches, nur auf der Dominante errichtetes Moll so moduliert werden konnte, daß *e* Tonika ward, indem man die fehlende große Secunde, die dann nur gedacht war, während die Saite *f* da war, dazu nicht nothwendig brauchte, so läßt sich vorstellen, daß gerade die Äolierin Sappho das *e*

häufiger bei solchen Ausweichungen in eine andere Tonstufe zur Tonika machte, und um nun doch auch das *f* zu gebrauchen, das da war, auf das Fernere gerieth, daß sie auch syntonolydisch dabei modulierte, und daß sie so das Mixolydisti entdeckte; und daß später mit Wiederhereinziehung des *f* in den Gesang und Erhebung des *e* zur Tonika als der des Urtons, nachdem man sich schon übergangsweise an sie als Dominanten-Ausweichungs-Tonika gewöhnt hatte, die Umbildung zur eigenen mixolydischen Tonart erfolgte, die nun den Namen behielt.

Diese aber ward plagalisch von *H* bis *h* um *e* gebaut (Marx I. S. 376), und so ist auch unsere Melodie beschaffen (transponirt, Westphal Gesch. 202. 203), wodurch sie einen weichern, schwebendern, beweglichern Charakter erhält (Marx I. 389). Schon hierdurch wird das Schwere, Düstere etwas erleichtert, was dieser merkwürdige phrygische Kirchenton hat (Marx I. 404). Noch mehr geschah Dies, wenn man das *f* auch hypolydisch modulierte, und aufhörte der lydischen Terz vor der Prime den Vorzug zu geben. Es trat der Dur-Charakter der Primenspecies hervor. Doch scheinen Dies die Alten noch nicht gethan zu haben, denen dieser sogar ausgelassen erschien (Westphal Gesch. S. 145—150). Nach Marx ist unsere Tonart auf der einen Seite tief ernst, dunkel, andrerseits aber durch die Verwandtschaft zum Dur licht. Dieses Dur ist in der Kirche zwar das ächte, feste, helle ionische (Marx I. 402); aber auch das lydische Dur (I. 406) hat ein stetes Verlangen in die Helle und Sicherheit. Grade dieses Dur also eignet sich sehr gut zum Ausdruck des Inhalts in unserer Melodie anzuklingen, und sein so hinderliches *h* (Marx I, 405) ist in unserm Lied nicht lydisch angewandt; ebenso nicht das über der Scala liegende, den lydischen Dreiklang vervollständigende $\bar{e}$.

Verfolgen wir nun die Analyse weiter. Die nächste Dipodie hat den Ictus auf $\bar{e}$, dem höchsten steigenden Ton, entsprechend dem Gegensatz von Spondeus und Jambus. Es ist eine Ausweichung in das durch die Oberquart = Unterquint verwandte Äolische. Dann aber im sinkenden Gang erhält das erste Viertel, *h* den Ictus, indem theils es Ober-Dominante des Urtons ist, theils diese fünfmalige Dominante, im κῶλον über die drei äolischen Töne $\bar{e}$ *a a* vorwiegend, den Reihenictus haben will. Diese Betonung der Dipodie auf dem ersten Viertel als die ungewöhnliche sehe ich durch das räthselhafte *H*, *η*, *N* über der ersten Sylbe von ἀλσέων angezeigt.

Im weitern Absteigen zur mixolydischen Terz *g* wird diese sofort wieder im Auftact genommen und in die steigende Richtung umgewandt. Und wieder hat die Quint *h* jenes Zeichen, worin schon Bellermann eine Hervorhebung, zwar nur des naturlangen *ὰ* von ἐμὰς vor dem positionslangen von φρένας, sah. Auch melodiös tritt sie hoch an Kraft über die folgende niedere Tonika. Dann wird, abermals im mixolydischen Dreiklang, die Terz *g* und die Tonika *e* genommen. Die Terz hat kürzeren Ton; aber da der Bakchius auf der vordern Länge den Ictus hat (s. im Nachtrag), so trägt sie doch in der Auflösung die Hauptkraft desselben. Die Tonika tönt immer nur im gewesenen guten Tacttheil dieses ῥυθμὸς nach und steht also zurück.

Die betonten Ictus der Tetrameterperiode sind demnach *e*, *g*, *h h*; so daß sie also ein Steigen im Moll-Dreiklang von *e* zeigt, und mit doppelter, antithetisch nahe zusammengebrachter Kraft auf der Höhe schwebend sich hält. Es ist der vorwiegend flehende der beiden Haupttheile.

Ueber die rhythmische μεταβολὴ ist noch ein Wort zu sagen. Es findet sich ein spondeischer Auftact in μολπῆς und αὔρῃ. Das Plus von ⅛ in der Länge von *e* auf der Sylbe *μολ*, in der ruhigen Tonika wie einschmeichelnd, ist durch die Weglassung des ⅛ zwischen den beiden letzten Vierteln *g g* ausgeglichen, wo auch in der bewegten Terz die Ictus d. h. die zwei dieses Einzelfußes, der hier aus dem Dijambus

umgebildet ist, bedeutungsvoll energisch in τάρχου zusammentreffen. Es ist zwar ein Bakchius und daher auf der ersten Länge am stärksten betont; und die Schlußlänge ist nicht mehr durch Auftact gestärkt: aber bei den durch Umbildung entstandenen Füßen tönt doch die Natur des Ursprünglichen immer nach. (Ueber den Bakchius vgl. Nachtrag). Durch die Kraft dieses Schlußictus gestärkt, erhält sich der Diphthong ου vor αὖ im folgenden στίχος lang. Denn die Verkürzung von Diphthongen vor Vocalen ist auch zwischen στίχοι in der ἀπόθεσις nicht ausgeschlossen, indem die στίχοι sich im Tact, wie unsere musikalischen Perioden und Sätze, ununterbrochen an einander schließen: vgl. über den 3. Kommos der Elektra.

In ruhigem Uebergange, als ἄρσις der vorhergehenden βάσις sich anschließend, und das von Bellermann hübsch mit Dufthauch übersetzte αὖρη sanft ausdrückend, folgt die Länge zu Anfang des folgenden Tetrameters, das Viertel *h*. Durch das ebenfalls unerklärte circumflexähnliche Zeichen über αὖ in αὖρη finde ich den σπονδεῖος angedeutet, der das erste Mal über μολπῆς voller σπου geschrieben war, hier aber durch das bloße Circumflex angedeutet ist. Das ⅛ Plus aber erhält dann seine Ausgleichung, indem das Ende des zweiten Tetrameters wie das des ersten gebildet ist, mit Auslassung der ἄρσις, nur so, daß die vorletzte Länge in zwei Kürzen aufgelöst, schnell zu Ende eilend, das lebhafte Bewegen malend, in die Schlußlänge überleitet.

Das zweite κῶλον des ersten ist durch ἴαμβος (d. h. jambische Dipodie, specialisiert durch σπονδεῖος im ersten Fuß), βακχεῖος in den Handschriften bezeichnet. Das ἴαμβος über der ganzen Periode zeigt den Grundfuß derselben an. Es erhalten diese Bezeichnungen der Handschrift ihre bestimmte Erklärung, ohne Veränderung des gewöhnlichen, bekannten Maßes dieser Füße, wie sie Westphal vornimmt; und überhaupt behalten alle Sylben ihren metrischen Werth, den Bellermann auch zwei Male verändert hat. Bellermanns tonische Ergänzung aber der leider in den Handschriften fehlenden Noten zu μολπῆς und μῆς durch *e f* und *a* erweist sich durch die gegebene Erörterung der mixolydischen Tonart als eine vortreffliche; wie sie denn auch sonst schon von Westphal völlig angenommen ist.

Die Gründe, welche dagegen Westphal Gesch. S. 179 aus dem ῥυθμὸς ἑξάσημος Anon. Bell. § 97 für die Natur der mixolydischen Tonart als phrygische Terzenspecies entnommen hat, können hiergegen nicht durchschlagen, da die dreimalige doppelte Betonung des *g*, des *f*, des *e* je am Ende der Dipodieen dort zwar in der b-Vorzeichnung einen Gang von der phrygischen Quinte zur Terz zeigt, wir aber dafür den Namen Syntone-Jasti haben, während für ein *e* Moll mit kleiner Secunde kein anderer Name als Mixolydisti vorhanden ist.

In der zweiten Periode nun beginnt unser Lied in den Hexametern wieder mit der Tonika *e*, die aber Ictus hat, während sie in der ersten Periode zu Anfang keinen hatte. Die Melodie geht schweifend auf und ab, von und zur Tonika, und dann auftactartig mit *d e* zum fünften Halbfuß hinauf, und abermals so zum siebenten, indem sie dann auf der Tonika mit metrischer Variierung verweilt, um zuletzt in den untersten Ton des Tetrachords *H*, die Unterquart zu sinken, und dann neu beginnend das eben darüber liegende *c* zu erfassen und mit dem folgenden *d* wieder den Schritt der Nachsatzperiode, des folgenden Hexameters einzuleiten.

Charakteristisch sind in dieser Tonfolge die τομαὶ der Worte, welche das *d e* unter der Tonika in σοφά auftactartig umformen, und das Vorhergehende als Eine, vom ersten *e*, dem Viertel zum zweiten *e*, dem Achtel, über der Tonika auf- und absteigende Masse erscheinen lassen. In dieser wiegt *e* als Ausgang und Ziel vor, und das *f* ist Durchgang, also untergeordnet. Aber es ist *f* und nicht etwa *fis*, sondern die charakteristische, kleine Secunde (Marx I. 401). Das *e* des fünften Halbfußes aber ist auftactartig (Marx I. S. 68. 69) eingeleitet und also stärker, als das des ersten; da es erreichter Zielpunct, jenes erste aber gleich verlassener Ausgangspunct der Melodie ist. Besser wird auch daher in der Schrift das *d* zum *e* von σοφά gezogen, so daß es nicht mit dem *e* von ά durch den Achtelstrich vereint wird.

In dem zweiten κῶλον ist das *e* des siebenten Halbfußes mit dem auftactartigen Viertel *d* eingeleitet, und durch die Cäsur von den übrigen fortlaufenden *e* getrennt, also stärker als diese. Die beiden Ictusstellen der 2 κῶλα sind ganz ähnlich. Wiederum treffen wir über μουσῶν das Zeichen *N*. Nach der Unterquart *H* ist dann das *c* von τερπνῶν ohne Auftact und ohne Cäsur nach sich, während vielmehr hinter *H* die Cäsur eine Zeit eines ἄγνωστος bewirkt, wohinter ein ruhiger Anfang zu einem Steigen wieder eintritt, der auf ein Ferneres deutet. Offenbar hat nun die Haupttonmenge auf und um *e* im zweiten κῶλον das Hauptgewicht und also die Sylbe σῶν in Μουσῶν wie gesagt den stärksten Ictus des κῶλον. Das zweite Viertel *e* aber fährt nur ruhig fort; während das *c* als anderer Ton neu einsetzt, und so sich an Kraft über jenes hebt. Der erste Hexameter ist also zu betonen und zu gliedern:

˝ ⏑ ⏑ ˊ ⏑ ˋ ˝ | ˝ ⏑ ⏑ ˊ ⏑ ˋ ˝ –.

Dabei ist der Beachtung werth, daß die ὀξεῖα, der Wortaccent, welcher nach der antik-theoretischen Ueberlieferung oft durch tiefere Sylben in der Composition zerstört ward, hier doch im Ganzen, wenn auch nicht in der sprachlichen Schrittweite ungefähr einer Quinte, meistens bei der Tonfolge berücksichtigt erscheint, mit einziger Ausnahme von προκαθαγέτι. In den Tetrametern blieb er viel öfter unberücksichtigt.

Der zweite Hexameter sodann ist als eine zum Nachsatz gewordene Periode anzusehn. In diesem steigt die Melodie aus dem Ton *c* die diatonische Tonleiter hinauf, um auf dem Ton *g* seine Höhe zu erreichen. Denn der dieselbe übersteigende Ton *a* ist ein Ueberbieten des Ziels, von wo desto fester auf *g* zurückgesunken wird; und wenn man das Compositum μυστοδότα in seinen Bestandtheilen denkt, so wird dieses *a* ein auftactartiges in δότα. Vergleichen wir dabei den ersten Hexameter, so ist das Auf und Ab in der Tonfolge dem Amphibrachys ὄπεια, dem zweiten Gliede des Compositums sehr angemessen, und löst sich so das *g* aus der steigenden Richtung, der es angehört, doch sofort ab, in die fallende umbiegend. Dagegen im Vordersatz des zweiten Hexameters gehört das *d e* von σοφὲ zusammen, während das *g a* von στοδό zu trennen ist. Die Melodie steigt in heiterer, heller Weise (Marx I. 402. 403), in Dur, im alten *g* Dur, dem alten hypophrygischen, heiter emporschwebend (Marx I. 406), Verklärung suchend, die Dominante unselbstständig mit der Tonika verwechselnd, zur Tonika machend (Marx I. 389). Passend beginnt diese Tonfolge eingeleitet schon beim Worte τερπνῶν, lieblicher.

Dann steigt in Umkehrung des *a g*, also wiederum verknüpfend, das *g a* wieder auftactartig zu dem eben berührten *a*. Das *a* ist aber die Tonika des nun folgenden äolischen Dreiklangs aus *a*, der dem Hypophrygischen nahe liegt (Marx I. 390) und der nun vom Grundton sich zur Terz $\bar{c}$ hebt, und dann in dem angeschlossenen *h* zur Dominante von *e* sich leise senkend schon die zur Ruhe in der Tonika sinkende Bewegung der Melodie einleitet; welche Senkung dann von der Höhe des wiederum, aber wegen des sinkenden Gesammtcharakters nur schwächer erfaßten $\bar{c}$ rasch durch einen Quartschritt in die Terz von *e*, in *g* erfolgt und durch *f* absteigend in *e* ausmündet, was eine Rückkehr in den Grundton der gesammten Melodie, in *e* ist, aber so, daß es noch nicht der rhythmische Schlußton ist, indem noch eine Steigung in der Terz *g* als Nebentheil des Tactes nachfolgt.

In diesem Nachsatz nun aber liegt die Haupttonmenge in dem Accord von *a*, sofern dieser zwei Ictus auf *a* und $\bar{c}$ hat, wobei $\bar{c}$, zwar höher, doch nur sinken wollend nachschlägt; aber immer dringt schon die Richtung nach *e* durch, welches endlich in Παιάν erfaßt wird, so daß der letzte Tact sich absondert.

Wiederum hat *Λατοῦς* das Zeichen *N*, welches Bellermann zwar S. 64. 69 durch Circumflex giebt, das aber auf Tafel IV dem *N* ähnlicher und dem auf *αὔρη* IV und II gar nicht ähnlich sieht. So ist auch hier der rhythmische Nachdruck auf dem siebenten Halbfuß, auf *a* gegeben. Ebenfalls steht er über dem fünften an Kraft, da er in der mit *e* verwandten äolischen Tonart *a* und in höheren Tönen steht. Der ganze zweite Hexameter ist also folgendermaßen zu gliedern: ˉ⏑⏑,ˉ⏑⏑˝|ˉ˝⏑⏑ˉ⏑⏑,ˉˉ. Wiederum ist zu beachten, daß die *ὀξεῖα* stets auf höhere Melodietöne fällt, mit Ausnahme von *c*, welches aber doch in steigender Richtung steht, und dessen *ὀξεῖα* zur *βαρεῖα* geworden ist.

Endlich schließt sich noch an die beiden Hexameter, worin die Gottheiten gefeiert sind, der kurze trochäische Dimeter an, welcher als ein kürzerer dritter Theil den eigentlichen Schluß giebt. Der zweite Theil hatte noch nicht rhythmisch, nur erst aus dem *a* Dreiklang in den *e* Dreiklang leitend die Tonika zum Schluß gemacht, noch unvollkommen geschlossen. Nun erweitert sich die Zweitheiligkeit der zwei Perioden aus je zwei Versen noch zur Dreitheiligkeit, so zwar daß die beiden ersten Theile die wichtigsten bleiben. In dem dritten Theil aber wird mit der Terz, dem Schlußton des zweiten, wieder eingesetzt, also abermals *κῶλον* an *κῶλον* geknüpft, und dann in die Quint gestiegen, welche der wichtigere Ton ist, zweimal erklingt, und durch die Wortcomposition auftactartig gestärkt wird, *εὐ-μενεῖς*, also den stärkern Ictus, den der Dipodie hat. Dann wieder durch die Achtel-Terz auftactartig zur Viertel-Untersecunde gehend, läuft die Melodie in die doppelt gesungene Tonica aus, welche bei der, wegen der Enklitika mangelhaften und daher wenig entgegenwirkenden Cäsur von *πάρεστέ* doch schwachen Auftact hat, und als wichtigerer Ton der Dipodie, als wichtigster des zur Ruhe strebenden Dimeters erscheint, dem desselben Reihenictus zu geben ist; indem die Gliederung 5 : 6 auch nach Zeitdauer die zweite Dipodie als wichtiger erscheinen läßt, namentlich da eben auch noch ein Leimma von einer Achtelpause hinzuzudenken ist. Die Gliederung ist also ˉ⏑˝,⏑ˉ⏑˝. Wiederum ist zu beachten, daß die *ὀξεῖαι* auf höhere Melodietöne fallen.

Vergleichen wir den Schritt der Ictustöne in dem zweiten Haupttheil nebst seinem Anhangstheil mit dem Schritt derselben im ersten Haupttheil. Im ersten waren es die Töne *e*, *g*, *h h*, ein Steigen zur Dominante. Im zweiten sind es die Töne *e*, *e* im ersten, die Töne *g*, *a* im zweiten Hexameter; im Anhang ist es *e*. So ist also der zweite Haupttheil erst ein Ruhen in der Tonika, und dann ein Steigen in die Toniken der verwandten Tonarten, die des parallelen hypophrygischen Dur und darauf die des Moll der Oberquart = Unterdominante, worauf der Anhang wieder die Tonika *e* nimmt. War also der erste Haupttheil ein Flehen, so ist der zweite mehr ein Haben, nämlich ein festes, ja einmal in Dur hell werdendes, seiner Erfüllung sicheres Beten.

Die plagalische Natur von Melodie und Tonleiter ist nach Allem deutlich (vgl. auch Marx I. 399). Auch sei noch bemerkt, daß, die Einzeltacte anlangend, die trochäische Schlußform des *Ῥυθμὸς δωδεκάσημος* nach der daktylischen isischen eine Rückkehr in die als jambische anfangende diplasische desselben ist, wie sie auch in der Tonfolge ihrem aus Tonika in Dominante steigenden und wieder in Tonika sinkenden Anfange und Schlusse sich nähert. Der Inhalt hat ähnliche Beziehung. Das Ganze ist ein zweitheiliges Lied, dessen erweiterter Schluß (Marx II. 30. 31. 32) zu einem Anhang, ja zu einem kleinen dritten Theil sich ausdehnt, indem er zugleich in die 4×3 Theilung der 12 aus der 3×4 Theilung zurückkehrt. Charakteristisch aber in Bezug auf die Vertheilung der Ictus ist, daß die beiden äußeren *στίχοι* so gebaut sind, daß die Reihenictus alle an's Ende der *κῶλα* fallen, die drei mittleren dagegen, mit überleitendem Anschluß des zweiten Tetrameters an die Hexameter, in der Art, daß die Reihenictus in der Mitte der *στίχοι* mit umgekehrter Betonung der *κῶλα* zusammengerückt sind. Da die Alten gleich uns einen kräftigen Ausgang und namentlich, gleich, uns nicht einen auf den leichten Tacttheil, nämlich des Einzeltactes, liebten (Westphal Gesch. S. 126. 127), so sind deshalb die schließenden Trochäen katalektisch gebaut. In den Hexametern macht sich Das hier auch in der Hervorhebung des letzten Fußes vor dem vorletzten geltend. Dieß führt mich nun aber auf die eben zu dem Ende der Hervorhebung bestimmter Stellen überhaupt eingeführten Cäsuren des heroum, und die Verwendung des Daktylus vor dem Schlußfuß.

Victorinus II. 3, 9 sagt: Percutitur vero versus anapæsticus præcipue per dipodian, interdum et per singulos pedes. Est autem percussio cujuslibet metri in pedes divisio. Hier steht nun freilich nicht in cola divisio, da eben nicht jedes metrum mehrere cola hat; und nur von den pedes, als deren Unterarten dipodia und singuli pedes gefaßt werden, (denn es heißt nicht pedum, sondern in pedes) ist gesagt, daß die divisio in sie durch die percussio geschieht. Allein das Wesen des *κῶλον* besteht darin, daß es einen stärksten Ictus hat, welcher neben einem stärksten eines andern *κῶλον* steht, ohne als solcher, von Sforzato's abgesehn, sich unterzuordnen. Vgl. Westphal in N. Jahrb. 1860, S. 189 ff.; in dem System der antiken Rhythmik S. 97. 100. 103 ff.; Metr. II. 2, 219 u. a. Man konnte also auch die divisio eines versus in mehrere *κῶλα* durch die percussio erkennen; Das ist sicher. Allein wie erkennen wir die percussio, welche wir nicht hören, wenn wir keine bestimmte Ueberlieferung darüber haben? Offenbar muß uns die Wirkung auf die Ursache zurückführen, die divisio auf die percussio. Und allerdings gestattet uns dieser Rückschluß aus der Angabe zweier *κῶλα* von je 3 Füßen hier auf das Vorhandensein von je 3 Ictus und unter ihnen auf je 1 stärksten Ictus zu schließen. Allein die Stelle in jedem *κῶλον*, die den stärksten Ictus habe, ist uns damit noch nicht gegeben.

Indessen die divisiones und die percussio stehen nach I. 19, 2. und II. 2, 2. 5. wieder mit den incisiones, mit dem cædere in Verhältniß. Die divisio, das dividere, welches durch die percussio geschieht, ist eine Theilung per monopodian aut per dipodian, oder eine per *κῶλα* und heißt im letzten Fall, als schärfere, mehr trennende, auch ein dirimere. Aber diese Sonderung in zwei *κῶλα*, die besondere Form, welche der percussio sex pedum noch gegeben wird, so daß sie verschiedener Stärke ist, wird erst durch das Einhalten der lex incisionis ermöglicht. Darin liegt der im besondern Fall ausgesprochene allgemeine Grundsatz, daß die incisio auf die percussio Einfluß übt. Worin besteht Dies? Wie wird die percussio durch die incisio = tome, = cæsura gefördert?

Nach Psell. Prolamb. § 6 heißen die Uebergangszeiten zwischen den einzelnen Gebärden, Tönen und Sylben *χρόνοι ἄγνωστοι διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες* der von jenen eingenommenen Zeiten, der *γνώριμοι· νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἔκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινων σύγκεινται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.* Diese ihrer genauen Größe nach nicht erkennbaren und insofern nicht als gezählte, gemessene Theile mitberechneten Zeiten kommen aber doch mit in Betracht; denn auch aus ihnen bestehen die rhythmischen Systeme, nämlich als aus den trennenden, abgränzenden Zwischenzeiten. Dieselben aber sind kürzere oder längere; welche ganz allgemeine, mit keinem bestimmten rationalen Maße genauer gemessene, Unterscheidung trotz des allgemeinen Ausdrucks *ἄγνωστοι* nicht geleugnet sein kann: denn absolut *ἄγνωστοι* sind sie ja doch nicht, weil ihr Vorhandensein eben bemerkt, also irgendwie auch gemessen wird, nämlich an den *γνώριμοι* als ungefähre kleinste Bruchgrößen; und ferner ist es bestimmte Thatsache, daß im Allgemeinen die Absätze zwischen Worten länger als die zwischen Sylben im Worte, und die

zwischen Worten auf der Gränze von κῶλα, στίχοι, περίοδοι länger als die zwischen Worten in ihnen sind. Die Cäsuren aber stärken die Kraft entweder der ἄρσις oder der βάσις, je nachdem sie fallen.

Wenden wir Das auf den herous an. Indem die Cäsur nach dem dritten Fuß, nach der ἄρσις ausgeschlossen bleibt, weil sie die beiden κῶλα zu weit auseinanderfallen läßt, und der Schwäche, d. i. der Schlußsylbe der ἄρσις eine losere Abgränzung giebt, und ihr sich etwas auszudehnen verstattet: verbindet die penthemimeres und die hephthemimeres beide κῶλα, indem sie einen Theil des einen in das andere einfügt. Von der hephthemimeres sagt Victorinus Das ausdrücklich: „*bes* autem syllaba et sensum superioris coli integrat, ut fiat hephthemimeres, et sequentis pedis initium inducit." Dasselbe gilt auch von der hephthemimeres disyllabo clausa, wie es sofort heißt: Eodem modo et quartus trochæus accipietur. Umgekehrt aber werden wir von der penthemimeres in ihren beiden Formen Dasselbe sagen müssen, indem sie entweder zwei tempora oder Ein tempus dem inferius colum läßt, so daß diese darin eingefügt werden. Vgl. Preuß de Senarii Græci cæsuris p. 6 infra.

Diese regelmäßigen incisiones nun dienen dazu, den vorhergehenden Sylben, im herous also den der voraufgehenden βάσεις größern Spielraum zu geben, und da Dieses regelmäßig geschieht und deshalb von vorn herein erwartet wird, wenn man einmal weiß, daß ein Gedicht im heroischen Maße abgefaßt ist, so fällt auf diese Sylben ein besonderer Nachdruck im Vortrage. Vorzüglich kräftig aber ist dieser, wenn die cæsura hinter dem semipes eintritt; minder kräftig, wenn noch die folgende Kürze im tertius oder quartus trochaeus ihm sich anschließt. Diese Kürze wird nämlich dann von der andern Kürze getrennt und der Ictussylbe verbunden, und bildet fast mit ihr zusammen die Hebung; vgl. Dionys. Halic. über αὖτις ἔπειτα πέδονδε, so daß ⏑–, ⏑ eine Aehnlichkeit mit – ⏑ erhält. Das Verweilen in der Pause des χρόνος ἄγνωστος zwischen den Worten bewirkt, daß dieses Sylbenpaar, die Länge des semipes mit der Kürze, von welcher sie, davon nur durch die Sylbenpause im Wort getrennt, διώκεται, als zusammengehörig und dauernder empfunden und so hervorgehoben wird. Dasselbe gilt von der hephthemimeres in ihren beiden Formen. Und so ergiebt sich denn aus den Cäsuren der Schluß, daß der herous auf dem fünften und siebenten Halbfuß die stärksten percussiones hat, und so auf- und absteigend die größte Doppelkraft in der Mitte in nächster Nähe gegensätzlich vereinigt und die höchstmögliche Energie erreicht.

Verfolgen wir aber das Princip der Beziehung zwischen den Cäsuren und den Percussionen weiter, so ergiebt sich, daß der herous in großer Mannigfaltigkeit der Ictus gebaut wird, je nachdem seine Cäsuren fallen. Es kann der erste oder der zweite Ictus im vorderen und der zweite oder der dritte im hintern colum der stärkere oder der schwächere sein; oder es können hier oder dort, oder beiderseis, beide gleich stark seiu; denn ich sehe nicht ein, daß bei ἄνω ἄνω κάτω deshalb das zweite ἄνω immer das stärkere sein müsse, weil bei der Dreiheit der σημεῖα auch das ἄνω κάτω κάτω vorkommt, Aristox. Rhythm. 288 M. 33 W., Psell. 14. Ja sogar können durch Sforzato's, wie in unserer Musik die schlechten Tactheile über die guten, unbeschadet der Fortdauer des allgemeinen Rhythmus, durch Nachdruck des Vortrags, dem Sinn gemäß, eine erste, zweite, fünfte, sechste Stelle über eine dritte, vierte an Stärke gehoben werden.

Genau nun hiermit stimmt der überarbeitete (Keil III. p. 398) Priscianus Partit. XII. Vers. Aen. p. 460, 12 sqq. Keil, 1216 Putsche, 276 Krehl: per cola divisio separat integras partes orationis, (diese cola gehn uns hier Nichts an) per pedes vero secundum metri rationem, et per commata similiter. commata autem sunt tria, tertia trochaica, semiquinaria et semiseptenaria. quarta enim

bucolica magis passio est, sicut hemiepes et quarta trochaica et quæ inveniuntur per singulos pedes. cæsuræ vero cursum et rythmum leviorem solent facere, et necesse est vel unam vel duas cæsuras in versu inveniri.

Mag nun auch Priscianus überarbeitet sein, so stimmt Dies doch genau zu Victorinus. Um so mehr sind wir bei diesen Virgilischen Partitiones veranlaßt, an Herodianische Quellen und Vorbilder am Homer zu denken. Vgl. Lehrs Herodian. S. 427, 1848.

Aus jenen Worten ergiebt sich nun Dies, daß die Cäsuren den Rhythmus leichter machen; und da derselbe ja in der Percussion seinen Halt und seine Energie hat, so müssen eben die Cäsuren dazu dienen, die wichtigste Kraft in ihm zu stärken, nicht aber eine untergeordnete Percussionsstelle gegen die stärkste zu heben, so daß die Unterscheidung erschwert, statt erleichtert würde. Da es nun eine Menge Cäsuren giebt, so müssen offenbar die wichtigern, die tertia trochaica, semiquinaria et semiseptenaria dazu nützen, die stärksten Percussionsstellen hervorzuheben. Auch Priscianus also führt darauf, den fünften und den siebenten Halbfuß für die am stärksten betonten Stellen des herous anzusehn. Vgl. Gellius XVIII. 15: primos duos pedes, item extremos duos habere singulos posse integras partes orationis, medios haud unquam posse.

Die andern Cäsuren aber, die nach dem vierten Fuß, die nach dem dritten Fuß, die nach der ersten Kürze des vierten Daktylus (welche Victorinus mit Unrecht, verleitet durch die Analogie der oben erörterten penthemimeres, als eine Hauptcäsur ansieht, während Aristides p. 52 Meib. sie nur mehr als τομὴ im Gegensatz zur βουκολικὴ διαίρεσις anerkennt) und die andern per singulos pedes d. h. besonders in ihnen, sind untergeordnete; Das ist jedenfalls der Sinn des Priscianus. Das Wort passio aber deutet an, daß diese nicht aus der eigenen wesentlichen Kraft des Rhythmus folgen, sondern für diesen Zufall sind.

So erklärt Klotz Handw. d. lat. Spr. s. v. aus Appulejus dem Numidier, einem, freilich ältern, Nordafrikaner, gleich Priscianus, dem Mauren. Die Stelle Appul. ed. Elmenh. 61, 31 ist eine Uebertragung aus Aristot. de mundo Bekk. p. 394 B. 7, 8, wo das Wort πάθος fehlt; bezieht sich aber auf 394 A. 7, 8 zurück, wo παθῶν steht, was Appul. 60, 35 durch casus übersetzt ist. Es sind die Lufterscheinungen, die ἀναθυμιάσεις und ἄνεμοι gemeint. Aehnlich der Carthaginienser, der Zeitgenosse des Priscianus, Martianus Capella ed. Kopp p. 351, wo passio als einzelnes Vorkommniß von der qualitas unterschieden wird, die freilich aus dem öfter eintretenden entstehen könne, in einer Stelle, wo auch Aristoteles im Allgemeinen seine Quelle ist.

In dem Begriff des nicht aus dem Wesen Folgenden stimmt hiemit im Besondern das griechische πάθη τῶν στίχων Heph. ed. Gaisf. it. p. 195, 2, worunter die vermeintlichen metrisch unrichtigen Verlängerungen und Verkürzungen der Hexameter, κατὰ πλεονασμὸν, ἢ κατ' ἔνδειαν, verstanden werden: sonst aber kann man sie nicht heranziehn, da sie als Mängel angesehen werden, die man durch Aussprache zu heilen versucht, und welche nur dann κυρίως πάθη heißen und ὁμολογουμένως sind, wenn sie οὐ δύνανται θεραπεύεσθαι, θεραπευθῆναι p. 196, 21. 22; p. 197, 28. 33. Vgl. Eustathius (s. die Anm. bei Gaisford) τὸ πάθος τοῦ στίχου θεραπεύουσιν, ἵνα οὕτως ἀπαθὴς εἴη ὁ στίχος, ἢ τοῦ μέτρου ποδικὴ ἐκθεραπεύεται χώλανσις d. i. sein πάθος, στιχηρὸν πάθος; und Drako p. 139, 2. 4. 5 οἱ μηδὲν τῶν παθῶν τούτων ἔχοντες στίχοι ἀπαθὴς (l. ἀπαθεῖς) καλοῦνται, θεραπευόμενοι κυρίως οὐ λέγοιντ' ἂν ἔχειν πάθη.

Aehnlich auch verhält es sich mit den πάθη λέξεως bei Josephus Racendytas XVIII. Walz III. p. 565. den Veränderungen der Wörter ἀπὸ πλεονασμοῦ, ἢ ἀπὸ ἐνδείας, und bei Herodianus περὶ παθῶν d. i.

über die Veränderungen der regelrechten, vollständigen Form des Worts bei nicht wesentlich geänderter Bedeutung, Lehrs S. 418. 419. Solche *πάθη* werden Etym. M. p. 637 für Homer mit einem *ἔθος* des Dichters contrastiert.

Dies Alles bezieht sich auf Verkürzung und Verlängerung und leitet uns weiter zu der Anwendung, die Victorinus, das Merkmal des Krankhaften auslassend, davon macht, wenn er II. 9, 5. 10 die *ἀνάκλασις* als passio sive communio bezeichnet, während er das *πάθος* als Fehler vitium nennt, I. 21; so daß man vielleicht auch II. 9, 8 das vitium rhythmicum mit letzterm vergleichen könnte. Und wie nun eben hierbei der eine Fuß verlängert, der andere verkürzt wird, ohne daß ein rhythmisches, der Heilung bedürftiges vitium entstände, ebenso wird Priscianus beim Hexameter im Auge gehabt haben, daß durch die übrigen geringern Cäsuren, ohne Veränderung der wesentlichen rhythmischen Form oder ohne ein nothwendiges Erforderniß für diese zu sein, die Gestalten der cola verändert, d. i. verlängert oder verkürzt werden; indem er unter cola sich eigenthümlicher Weise die integrae partes orationis im Verse denkt. Durch diese cola werden in eigenthümlicher Weise die Zeiten der Füße getrennt oder verbunden, und eben der Widerstreit gegen das rhythmische Schema erzeugt in seiner Mannigfaltigkeit das Ausdrucksvolle. Für die wesentlichen Wortcomplexe im herous aber hat Priscianus den Ausdruck commata.

Nun sind aber noch mit der citierten Stelle die Worte zu Anfang III. p. 459 Keil, 1215 Putsche, 274 Krehl zu vergleichen: Versus ... qui dividitur in cæsuras per cola quidem in novem, per commata vero in duas, semiquinariam et semiseptenariam, per pedes in quinque. Die cola, Worte im Verse, cf. p. 461, 19 sqq. Keil, 1218 Putsche, 278 Krehl, gehen uns hier Nichts an. Unter den commata aber sind nicht — ⏑⏑ — ⏑⏑ — und ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ verstanden, sondern die betreffenden Vorderhälften des Verses. Und zwar folgt Dies aus p. 461, 16—18 Keil: Quot cæsuras habet? Duas. Quas? Semiquinariam et semiseptenariam. Quomodo? Semiquinariam arma virumque cano, et semiseptenariam arma virumque cano Trojae. Hier sind sehr bezeichnend diese beiden Cäsuren schlechtweg, *κατ' ἐξοχήν* Cäsuren genannt, also als die wichtigsten bezeichnet. Sodann ist deutlich, daß in Einem Verse zwei vordere commata angenommen und verbotenus citiert sind; was eine möglichst schlagende Instanz gegen Westphals Argumentation ist, daß hephthemimerem bei Victorinus II. 2 den siebenten Halbfuß bedeuten müsse.

Und hierzu stimmt es ganz, wenn p. 460, 22. 23 Keil 1217 Putsche 277 Krehl gesagt ist: per pedes in quinque dividitur hic versus cæsuras, quia sex pedes quinque habent interruptiones. Denn auch hier ist sonnenklar, daß aus dem dividitur nicht folgt, es seien alle Theile des Verses gemeint; weil eben nur quinque citiert sind. Ebenso sind denn also auch die Anfangsworte: qui dividitur in cæsuras .... per commata vero in duas zu verstehn.

Hierzu giebt es noch mehr Analogieen. Diomedes III. 16, 2 sagt: Et ideo *πενθημιμερὴς* vocatur, quia quinque pedes (l. semipedes) dividit sic, *Defecisse videt* und 4: Tertia est *ἑφθημιμερὴς*, Latina lingua translata semiseptenaria, scilicet quia septem dividit, ut est, *Italiam fato profugus*. Derselbe hat auch noch diese Analogie, III. 12, 2: metri totius sive tomas vel commata sive cola, quæ Latine sectiones, incisa, membra dicuntur.

Hiedurch wird nun meine Erklärung der Worte des Victorinus: in duas cæditur partes, de quibus supra diximus, penthemimerem et hephthemimerem völlig bestätigt. Ja, es ist, was oben von mir noch nicht gesagt ward, sogar möglich, daß in einem und demselben Verse auch nach des Victorinus Meinung beide Theile vorkommen könnten. Dazu stimmt durchaus, daß er I. 19, 13 sagt: Nonnunquam

autem evenit, ut in eodem versu plures incisiones, id est, penthemimerem et hephthemimerem, et eam quae quarta caesura partem orationis terminat (quam *bucolicon* Græci dicunt) reperiamus. Denn incisio ist in diesem Capitel = tome vgl. 2. 3: legem incisionis, quarum prima penthemimeres tome dicitur; es ist aber in 8 und 11 von der tome penthemimeres disyllabo clausa und von der hephthemimeres disyllabo clausa so die Rede, daß tome auch = abgeschnittener Theil ist. Vgl. caesura so sensu concreto bei Priscianus; während bei Victorinus sie Mittel der incisio terminans war.

Daß endlich Priscianus die trochäischen Cäsuren auch unter jene zwei Ausdrücke subsummiert, wird wahrscheinlich, wenn man zu Anfang nur diese beiden als die cæsuras per commata angeführt liest und nachher die Worte commata tria, tertia trochaica, semiquinaria et semiseptenaria findet; während unter den Beispielen keine eigentliche trochaica vorkommt, und in Vers VI. sic fatur lacrimans classique (zwar mit Synaloiphe) ausdrücklich als semiseptenaria, in Vers III. ein gleicher Fall stillschweigend so angeführt ist.

Nun ist noch das Verhältniß der Kraft in den beiden Hauptictus zu besprechen. Diese sind als Reihenictus zunächst gleich stark. Aber sie können auch einer den anderen übertreffen; indem dann nicht die Gleichordnung der rhythmischen 2 cola an sich aufgehoben, sondern durch die weiterbildenden cæsuræ ein mannigfaltig wechselndes Sforzato bewirkt wird. Bei der eigentlichen semiquinaria und semiseptenaria hat der Vers die Kraft im Gleichgewicht; fehlt aber diese oder jene, so überwiegt der Ictus der andern. Durch eine Cäsur nach der *ἄρσις* wird diese gestärkt, also die Kraftäußerung des Ictus verhältnißmäßig erschwert. Das ist bei der *βουκολική* der Fall.

Hierbei macht sich der Unterschied der Daktylen von den Spondeen geltend. Da die beiden Kürzen nicht eine so compacte Kraft als Eine Länge haben, so ordnen sie sich leichter unter, und der Ictus entwickelt weniger Kraft im Verhältniß, dehnt also die Länge, die er betont, weniger, während anderseits die Kürzen durch einen *ἄγνωστος χρόνος* getrennt, damit zusammen mehr Zeit in Anspruch nehmen. Im Singen gleicht sich Das aus; allein im declamierten Hexameter wird der Daktylus dadurch irrational; aber gehört doch dem isischen Geschlecht an, denn die Alogieen schließen sich den Geschlechtern so oder so an. Dagegen ist im Spondeus eine Länge der *ἄρσις* von einer Länge der *βάσις* zu überwinden, und daher muß die letztere voll gedehnt werden. So erklärt sich Dion. Hal. ed. Schäfer S. 281 ff. über den Vers *Αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής*. Derselbe ist schnell, theils wegen seiner wenigen Cäsuren, da er durchgängig längere Worte und zwar durch ihre Laute wenig getrennte enthält, theils aber, weil er keinen der *μακρῶν*, großen Rhythmen d. i. Füße, keinen Spondeus (oder zu heilenden Bakchius wie *πλάγχθη ἑ* Odyss. I. 2) enthält, mit Ausnahme des letzten Fußes, sondern lauter Daktylen, welche ihre *ἀλόγους* (Dion. Hal. p. 224), nicht *τελείους* seienden *μακρὰς* auf dem Fuße verfolgt, *παραδεδιωγμένας* haben, wegen der Cäsuren und Lautverbindungen, d. h. denen sich die je ersten Kürzen unmittelbar anschließen, wodurch sie den je zweiten Kürzen gegenüber sich vereinen, so daß sogar eine Aehnlichkeit von Trochäen bei einigen entsteht. Anders die, nach einem Zwischenverse, vorhergehenden zwei Verse S. 276 ff. Abgesehen von *σκηριπτόμενος*, was den *διερειδόμενον τοῖς κώλοις*, den gesperrt Strebenden, in der Mitte sich ausbreitend malt, und von *ὤθεσκε* sind alle Worte kurz, und diese vielen Zwischenzeiten, die *ἄγνωστοι*, malen das *χρόνιον τοῦ ἔργου* und machen, verbunden mit der schwerer sich anschließenden Lautverbindung, die Rhythmen, und zwar nicht bloß die Spondeen, sondern auch die Daktylen zu *μηκίστοις*, wozu noch die Menge der Spondeen kommt. In allem Diesem ist von einer Dreizeitigkeit der Füße überhaupt nicht die Rede, sondern das stets wechselnde ausdrucksvolle, von dem Rhap-

soden, wie von unsern Virtuosen das unserer großen Musikstücke, fein zu Gehör zu bringende Ritandando und Accelerando erklärt, welches letztere einige Male sich sogar den dreizeitigen Trochäen annähert. *)

Verfolgen wir diese Grundsätze noch etwas. Da die Alten einen kräftigen Ausgang lieben, und die letzte Ictussylbe zwar nicht die rhythmische Schlußsylbe, aber doch die Hauptsylbe des Schlußfußes ist, und also einen stärkeren Ictus haben will, obwohl sie den des κῶλον nicht mehr erhalten kann, den schon der vierte Fuß empfangen hat: so ist es Regel, heroum decet Victor. II. 2, 6, ihm einen Daktylus im fünften Fuße, also einen schwächeren Fuß, im Gegensatz wozu er desto stärker erscheint, vorausgehen zu lassen; so haben auch die Griechen in ihm oft eine Cäsur mit einsylbigem Schlußwort.

Dasselbe ist im Pentameter in erhöhtem Maße der Fall. Das zweite colon schließt von der Stelle auch seines ersten Fußes den Spondeus aus, und hat in sich keine tome hephthemimeres des Verses; auch ist die Schlußsylbe eine Ictussylbe. Es hat also im Gegensatz zum Hexameter, der in ruhigem Wechsel voll Kraft stets auf- und absteigt, der elegisch erregte Pentameter in der zweiten penthemimeres, wie in der ersten, den Ton des colon am Schluß, und ist eine etwas gewaltsam sich brechende Kraft. Auch rhythmisch gilt das Diom. III. 34, 6 metrisch Gesagte: constat ex duobus principiis hexametri.

Dieser Gegensatz der Daktylen und Spondeen nebst dem Trochäus am Schluß und die Wirkung der Cäsuren, der principales und der passiones, in Verbindung mit einander bewirkt in mannigfaltiger Gestaltung die ausdrucksvolle Schönheit des Hexameters. Derselbe geht nicht in eintönigem Kamaschenschritt stets 1.2.3:3.2.1, sondern auch 2.1.3:3.2.1, 1.2.3:3.1.2, 2.1.3:3.1.2 und mit Sforzato's bald hier, bald dort, und sodann mit vielfachstem Wechsel der Füße in den 32 Figuren. Die geläufigste Form ist die, wenn er ganz daktylisch ist, natürlich mit Ausschluß des letzten Fußes, Westphal Metr. III. S. 21; es ist für das ἡρωικὸν μέτρον das κάλλιστον συντεθῆναι δι' ὅλων δακτύλων Tract. Harlei. p. 324, 14—16. Dagegen bei der Form Diomed. III. 13, Keil p. 494, cf. 14, Keil p. 496, Heroici igitur sunt, quotiens in primo spondius est, et in tertio et in sexto, ist bei der tome penthemimeres, auch wenn die hephthemimeres nicht fehlt, das erste colon das energischere, und das zweite eilt wie Erfolg von der erstiegenen Höhe hinab, wobei der Schlußictus des sechsten Fußes doch nicht über den des vierten steigt, weil dem des vierten die ἄρσις des dritten auftactartig und Cäsur zu Hülfe kommen und der des sechsten nicht durch Katalexis gehoben ist; was im Pentameter Alles anders ist.

Und um nun noch einige Beispiele zu geben, will ich die Kraft der beiden Hauptictus in den Eingängen der homerischen Epen vergleichen. Ich bezeichne sie durch ´–,–´–,´–´, je nachdem der dritte oder vierte Fuß vorwiegt, oder beide gleichstehn. Ilias 1 ´–, 2 ´–, 3 ´–, 4 ´–, 5 –´–, 6 ´–, 7 ´–; die hervorgehobenen Wörter sind θεά, μυρί', ἰφθίμους, αὐτοὺς, Διὸς, ταπρῶτα, ἄναξ ἀνδρῶν. Odyss. 1 ´–, 2 ´–´, 3 ´–, 4 ´–, 5 ´–´, 6 ´–, 7 ´–, 8 ´–, 9 ´–, 10 ´–´; die hervorgehobenen Wörter sind μοῦσα, Τροίης ἱερὸν, ἀνθρώπων, πόντῳ, ἣν τε ψυχὴν, ἑτάρους, σφετέρῃσιν, βοῦς, τοῖσιν, θεὰ θύγατερ. Wie in beiden Eingängen oft die für den Sinn wichtigsten Wörter hervorgehoben sind, dürfte klar sein: z. B. θεά, Διὸς, Μοῦσα u. s. w. Aber man muß darin nicht zu weit gehn, und das eigentlich Malerische oder Emphatische in dem stets fortströmenden Hexameter mehr nur bei Gelegenheiten suchen. Und da es nöthiger ist, im dritten als im vierten Fuß eine Cäsur zu haben, weil durch Hervorhebung des dritten Ictus die Gränze des Einen colon bezeichnet und damit das andere gegeben ist, umgekehrt nicht (Atil. Fort. II. 8, 6. 7 nennt nur jene Cäsuren), so wird am gewöhnlichsten im dritten Fuße das wichtigste Wort stehn, desto energischer aber auch das Ueberbieten im vierten sein können.

*) Ich will in dieser kunstvollen Stelle einige absichtliche Anreime hervorheben: λᾶαν ἀμφοτέρῃσιν, λᾶαν ἀλλ', αὖτις λᾶας; ἄκρον τότ', αὐτὰρ τιταινόμενος; Καὶ εἰς-εἶδον κρατέρ', worauf sich erst ἦτοι χερσίν, dann ἔρρεεν κονίη δ' ἐκ κρατὸς, in den Stellen etwas variierend bezieht; πελώριον πτόμενος ποτὶ λόφον; τότ' κυλίνδετο, τιταινόμενος κονίη. Auch ἄνω ὦθεσκε, ἄψ ὦσασκε steht an gleichen Stellen.

Diese ganze Wirkung der Cäsuren hängt aber, Das sei ausdrücklich bemerkt, mit der Form κατὰ βάσιν zusammen. Im jambischen Trimeter, der κατ' ἄρσιν geht, verzögern die beiden weiblichen Cäsuren den Eintritt des zweiten Ictus und wirken absichtlich mäßigend.

Nachtrag.

Einige Bemerkungen habe ich noch mit Bezug auf die inzwischen erschienene Allgemeine Metrik von Westphal hinzuzufügen.

S. 203. 418 sagt Westphal, uns Neueren würde Wortbrechung in der Gränze der zu einer Periode gehörenden Kola in der Lyrik durchaus unnatürlich, ganz abnorm erscheinen. Der Ausdruck ist zu stark. Die kurzen Verse, die er Kola nennt, sind eben nicht Kola in Versen, sondern Kola, die Verse sind (richtig so S. 407). In langen Versen aber, die mehrere Kola enthalten, gehen auch wir manchmal über die Fuge mit Worten hin. Allein wir lieben das Langathmige nicht und machen gern häufigere Sinn- und Vortrags-Pausen im Sprechen und Singen der Lieder. Wir wollen beim Beginn uns das Ziel schon näher denken, und öfter größere Ruhe haben, diejenige, welche das Versende giebt. Daher gebe ich Lehrs gegen Westphal S. 209. 210 Recht.

In Betreff des S. 201. 207 über στίχος und κῶλον Gesagten hebe ich hervor, was auch S. 407 gesagt ist, daß der στίχος, der nur κατὰ τὸ πλεῖστον zwei κῶλα hat, und dann κατ' ἐξοχὴν so heißt, doch auch eins haben kann. Hephaestion Gaisf. p. 121 sagt: Δεδειγμένου δ' ἡμῖν τί τέ ἐστι στίχος, καὶ τί κόμμα, καὶ τί κῶλον, καὶ τί σύστημα, ὅμως παρέντες ἡμεῖς τὴν τοιαύτην ἀκριβολογίαν, καὶ ταῦτα, καίπερ κατὰ κόμμα γεγραμμένα, κατὰ στίχον γεγράφθαι φαμέν,

ἡ παῖς ἡ κατάκλειστος,
τὴν οἱ φασὶ τεκόντες
εὐναίους ὀαρισμοὺς
ἔχθειν ἴσον ὀλέθρῳ.

Darnach gebe ich dem Lied an die Muse fünf στίχοι, zwei Tetrameter, zwei Hexameter, einen Dimeter. Wie ein κῶλον aber aus einem στίχος in einen andern versetzt werden, und so ein στίχος von drei κῶλα entstehn kann, darüber siehe meine erwähnte Abhandlung.

Besonders habe ich nun aber über die τονὴ der Sylben, und das damit Zusammenhängende noch Einiges zu sagen; da ich diese im Lied auf die Muse gar nicht angewandt habe.

Mit dem S. 213. 214 Gesagten stimme ich zum Theil überein, und ergänze das letzte κῶλον des Liedes auf die Muse durch λεῖμμα zum ῥυθμὸς δωδεκάσημος. Aber die Erklärung von Quintil. IX, 4, 50. 55 halte ich nicht für richtig. Denn die clausula ist nicht = Katalexis; und man muß in dem erwähnten κῶλον sowohl im Metrum als im Rhythmus am Schluß ⅛ inane tempus (Quint. IX, 4, 51) annehmen, um die symmetrische Zahl 12 herzustellen. Die metrischen tempora kann man nicht etiam animo abmessen und, ohne Ictus, eine größere symmetrische Zahl davon stillschweigend berechnen; die Sylben

wollen apertae sein. Erst die Wiederkehr des Ictus giebt in ausgedehnterer Weise ein schärferes Messen, metiri. Quintilianus will sagen, daß die einfachen $^3/_8$-, $^4/_8$-, $^5/_8$-Tacte als solche ununterbrochen fortlaufen und keinen certum finem haben, wenn nicht durch die höhere Rhythmik eine μεταβολὴ eintritt; denn er meint jene Tacte, und nicht etwa κῶλα, wie § 46. 47. 51 zeigen. Daß das libera spatia nicht die Ungebundenheit in Bezug auf die Ausfüllung der spatia jener Tacte durch bestimmte Sylben bezeichnet, zeigt klar der Anfang von § 50: Sunt et illa discrimina, woraus folgt, daß von jenem eben erörterten discrimen nicht mehr die Rede ist. Vielmehr sind metrisch durch certæ clausulæ die metrischen κῶλα und στίχοι beendigt, und so sind die metra eben finita, bestimmt abgegränzte; wobei sich auch mitunter eine Katalexis findet, welche aperte durch ein inane tempus zu ergänzen ist. Aber das Frühere und Dieses durch et Angeschlossene hängen zusammen. Denn Diom. III. 34, 40: Alienum autem pedem metra nisi recipiant, modus non facile finitur, et magis rhythmus est quam metrum.

Durchaus aber nicht jede Katalexis und Hyperkatalexis ist durch Pausen und Dehnungen auszugleichen; sondern hier eben spielt das παραλλάσσειν seine Rolle; siehe meine Abhandlung über den dritten Kommos der Elektra in der Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Dasselbe gilt von den Variierungen z. B. der jambischen Dipodie, worüber auch dort eingehender gehandelt wird. In dem Lied auf die Muse sind solche commutationes gebraucht. Die ποδικοὶ χρόνοι ganzer πόδες = κῶλα (Westphal Metrik II. 2, 218) sind dort παρηλλαγμένοι im zweiten Verse aus 12:12 zu 13:11, aus 6.6:6.6 zu 7.6:6.5; die von ἄρσις und βάσις aber im zweiten κῶλον des ersten Verses aus 6:6 zu 7:5, nachdem das erste κῶλον den Rhythmus rein gezeigt hat. Aber auch in den Hexametern sind die κῶλα 12:12 beide Male durch die Cäsuren zu 10:14, endlich im Dimeter die ἄρσις und βάσις 6:6 zu 5:7 umgebildet.

Indem ich nun so in dem Lied an die Muse alle Dreizeitigkeit ausschließe, läugne ich die rhythmisch über die Zweizeitigkeit gedehnte lange Sylbe überhaupt nicht. Für die dreizeitige will ich ein Beispiel anführen, für eine solche dreizeitige, von der eine zweizeitige zunächst vorausgesetzt ist, d. h. die ein punctiertes Viertel ausmacht.

Tract. Harlei. 323 Gaisf. sagt: τοῦ δὲ Ἱππωνακτείου (γνωρισμός) τὸ δέχεσθαι ἐν τῇ ἕκτῃ χώρᾳ σπονδεῖον ἢ τροχαῖον, διὸ καὶ χωλαίνειν δοκεῖ κατὰ τὴν βάσιν ὑπερκατάληκτον ταύτην ἔχον. Also metrisch steht in der sechsten χώρᾳ ein $^2/_8$: $^2/_8$ oder $^2/_8$: $^1/_8$ Fuß; denn wäre metrisch die vorhergehende Länge, die drittletzte Sylbe aus $^2/_8$ zu $^3/_8$ verlängert, so stände der Spondeus oder Trochäus nicht in der sechsten χώρᾳ, sondern von dieser wäre $^1/_8$, die Kürze des sechsten ursprünglichen Jambus, der fünften zugelegt, und jene Füße ständen theilweise auch metrisch nach der sechsten χώρᾳ. Nun aber ist die βάσις, d. i. der Rhythmus hyperkatalektisch; also muß er vorher schon voll sein: und folglich muß die ἄρσις zwischen der vorletzten und letzten βάσις, d. i. dem fünften und sechsten guten Tacttheil, die der sechsten χώρα nicht fehlen, also entweder zwischen Worten durch Pause, oder durch τονὴ der drittletzten Sylbe in Einem Worte ausgedrückt sein. Das Hipponacteum hat demnach folgende Form ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑.

Aehnlich erklärt sich auch der lendenlahme Trimeter des Ananias Tract. Harlei. p. 323: τοῦ δὲ Ἀνανίου τὸ ἀπὸ τοῦ δ' ποδὸς μέχρι τέλος πεντὲ συλλαβὰς ἔχειν καὶ ταύτας μακράς· διὸ καὶ ἰσχιορρωγικὸν ὁ στίχος οὗτος καλεῖται, διὰ τὸ μὴ κατὰ τὸ τέλος πάσχειν τὴν χώλανσιν, ὡς ὁ τοῦ Ἱππώνακτος, ἀλλ' ἀνωτέρω ἀπὸ τῆς δ' χώρας. Dieser akatalektische Trimeter hat dieselbe metrische Form wie der des Hipponax, wenn dieser in der fünften χώρᾳ Spondeus hat; Heph. p. 33. 34. Dennoch lahmt er nicht erst in der sechsten χώρᾳ, wie dieser. Er hat also folgende Form ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖ – – – –, indem nicht die

drittletzte, sondern die fünftletzte Sylbe rhythmisch ein punctiertes Viertel und die drittletzte Sylbe ἄρσις des sechsten, die viertletzte βάσις des fünften Fußes, die letzte hyperkatalektische Sylbe ist.

Indem ich nun den Ictus der letzten Dipodie jedesmal der starken τρίχρονος gebe, und der Deutlichkeit halber die Ictus auch der in den Dipodieen zu ἄρσεις gewordenen Jamben hinzufüge, erhalte ich für das Hipponacteum die Form ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑ und für das Ananium (nicht nach Plotius, sondern Tract. Harlei.) die Form ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖ – – – ⏑.

Ganz anders mißt Westphal Metr. II. 2, 557 ff., der die Stelle des Tract. Harlei. zwar S. 556 erwähnt, aber nicht berücksichtigt. Er bringt seinen Auftact an, so daß je 4 Trochäen und 1 Joniker wechseln, so: ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑, worauf der folgende Vers die fehlende Schlußsylbe des Jonikers bringt. Da erhält dann der Joniker statt der zwei Kürzen möglicherweise zwei ἄλογοι, so: – – ⏑ ⏑ statt – – ⏑ ⏑, und die Verspause fällt, wie bei allen Versen κατ' ἄρσιν bei Westphal, überdies mitten in den Tact (!).

In Psell. § 1 kann ich nicht finden, was Westphal S. 320. 321. 329 ff. darin findet. Der Paragraph lautet bei Westphal Fr. u. L. S. 74. 75: Καὶ πρῶτόν γε ὅτι πᾶν μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενόν πως καὶ πέφυκε καὶ λέγεται. ὥστε καὶ ἡ συλλαβὴ οὕτως ἂν ἔχοι πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον. εἴπερ τοιοῦτόν ἐστιν οἷον μετρεῖν τὸν ῥυθμόν. Ἀλλὰ τοῦτον μὲν τὸν λόγον οἱ παλαιοὶ ἔφασαν ῥυθμικοί, ὁ δέ γε Ἀριστόξενος οὐκ ἔστι, φησὶ, μέτρον ἡ συλλαβή. πᾶν γὰρ μέτρον αὐτό τε ὡρισμένον ἐστι κατὰ τὸ ποσὸν καὶ πρὸς τὸ μετρούμενον ὡρισμένως ἔχει. ἡ δὲ συλλαβὴ οὐκ ἐστι κατὰ τοῦτο ὡρισμένη πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον. ἡ γὰρ συλλαβὴ οὐκ ἀεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει. τὸ δὲ μέτρον ἠρεμεῖν δεῖ κατὰ τὸ ποσὸν καθὸ μέτρον ἐστί, καὶ τὸ τοῦ χρόνου μέτρον ὡσαύτως κατὰ τὸ ἐν τῷ χρόνῳ ποσόν, ἡ δὲ συλλαβὴ χρόνου τινὸς μέτρον οὖσα οὐκ ἠρεμεῖ κατὰ τὸν χρόνον, μεγέθη μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν, ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν.

Hier theilt Aristoxenus die Sylben in die zwei großen Classen der kurzen und langen, die immer im λόγος 1:2 stehen. Er denkt also nicht an die Sylbe außerhalb des Metrums d. i. in dem sprachlichen Lautmaße der Prosodie; sondern faßt auch die κοινή, wie sie im Metrum immer zur langen oder kurzen wird, und ebenso die βραχεῖα und μακρά, welche durch mehr oder weniger Lautfülle mannigfaltig abgestuft im Metrum doch stets auf jenes Maß gebracht werden, Westphal S. 276 ff. Eben deshalb aber, weil die Sylbe bald 1, bald 2 ist, also nicht ἠρεμεῖ κατὰ τὸ ποσόν, kann sie nicht μέτρον sein. Ob und warum selbst die βραχεῖα συλλαβὴ nicht μέτρον sein könne, ist in der Stelle nicht gesagt, welche die συλλαβὴ im Allgemeinen bespricht. Der letzte Satz bricht in der Mitte ab. Es mag vielleicht eine Erörterung gefolgt sein, daß auch nicht einmal die βραχεῖα συλλαβὴ das μέτρον des ῥυθμὸς überhaupt sein könne (Westphal S. 330). Ausgeschlossen aber bleibt die Möglichkeit, daß eine metrische Sylbe als solche länger als zwei sein könne. Kommt sie rational länger vor, oder wird sie mit Berücksichtigung ihrer prosodischen Lautmenge ritardando und accelerando behandelt, so unterliegt sie einer äußern, einer andern rhythmischen, als der metrisch-rhythmischen Gewalt. So erklärte sich oben die Stelle des Tract. Harlei. über das Hipponacteum. Von solchen Veränderungen sagt indessen die Stelle des Psellus Nichts.

Mit dieser Erklärung der, durch den Einfluß einer ihr an sich fremden Gewalt, gedehnten langen Sylbe, deren natürliche d. i. metrisch-natürliche Länge als = 2 eben dabei vorausgesetzt ist, stimmen auch die einzigen Stellen, welche, so weit mir bekannt ist, ausdrücklich längere Sylben (nicht χρόνοι, wie Aristides) als zweizeitige erwähnen. Es sind die des Plethon (siehe Cäsar zu Aristides S. 158): τὸ μὲν

οὖν ἐλάχιστον φωνῆς ἐμμελοῦς μέρος φθόγγον εἶναι, οὗ τὸν μὲν τῆς βραχείας συλλαβῆς χρόνον ἑνὸς γίγνεσθαι, τὸν δὲ τῆς μακρᾶς δυοῖν μὲν τὰ πολλὰ, γίγνεσθαι δ' ἐν ταῖς μελῳδίαις καὶ πλειόνων. Vgl. οὕσης γὰρ συλλαβῆς τῆς μὲν μακρᾶς, τῆς δὲ βραχείας, καὶ τῆς μὲν βραχείας ἑνὸς ἀεὶ γιγνομένης χρόνου, τῆς δὲ μακρᾶς δυοῖν μὲν τὰ πολλὰ, ἐν δὲ ταῖς μελῳδίαις ἔσθ' ὅτε καὶ πλειόνων. Das πλειόνων deutet nicht bloß auf drei-, sondern wenigstens auch noch auf vierzeitige Sylben; denn wären bloß dreizeitige gemeint, so wäre es gewiß bestimmter, als mit dem allgemeinen πλειόνων gesagt. Aber wenn man auch kein Gewicht auf den Gegensatz von εἶναι und γίγνεσθαι zu legen hätte, Vict. I. 8, 2 fieri, so bleibt doch, daß es nur ἐν μελῳδίαις, also durch den Einfluß des Gesangrhythmus solche lange, also gedehnte, an sich nicht so lange Sylben giebt. Erst Metrum, dann Aenderung durch Gesangrhythmus. Gewiß hat auch Hephaestion nicht aus Unwissenheit den Rhythmus unberücksichtigt gelassen, Westphal S. 138, sondern ihn nur auf's Strengste vom Metrum sondern wollen.

Für die fünfzeitige Sylbe, die über die τετρὰς hinausgeht, weiß ich keine Stelle in der Theorie. Denn Bellermann Anon. § 1 = § 83 redet von etwas Anderem, und nur auf diese Stelle (trotz Westphal S. 327) gründet sich die Lehre von der fünfzeitigen Sylbe (z. B. Westphal 321). Die Worte lauten:

Τέχνη μουσικῆς. Ὁ ῥυθμὸς συνέστηκεν ἔκ τε ἄρσεως καὶ θέσεως καὶ χρόνου τοῦ καλουμένου παρά τισι κενοῦ. Διαφοραὶ δὲ αὐτοῦ αἵδε· μακρὰ δίχρονος —, μακρὰ τρίχρονος ⌣, μακρὰ τετράχρονος ⌣, μακρὰ πεντάχρονος ⌣⌣. Ebenso lautet § 83, nur hat er ὑπ' ἐνίων κενοῦ statt παρά τισι κενοῦ. Διαφοραὶ δε αὐτοῦ αἵδε.

Das Wort αὐτοῦ geht nicht auf χρόνου κενοῦ, sondern auf ῥυθμός. Denn in der Aufzählung der χρόνοι κενοὶ § 102 fehlt ein πενταχρονος, finden sich überhaupt nicht die mit χρόνος gebildeten adjectivischen Composita, sondern andere Ausdrücke, ist das Masculinum statt des Femininum gebraucht, sind die Zeichen von § 1 = § 83 noch über ein anderes gesetzt, ist endlich der βραχὺς noch mit genannt, der hier ganz fehlt. Es heißt dort nämlich § 102: Κενὸς βραχύς· ∧.— Κενὸς μακρός· ⊼.— Κενὸς μακρὸς τρίς· ⊼.— Κενὸς μακρὸς τέσσαρες· ⊼. In § 1 = § 83 erwartet man auch nicht Arten der Pause, sondern Arten des Rhythmus angegeben zu finden. Man soll aber § 1 mitcitieren, und nicht bloß § 83, wie Westphal thut, S. 321. 327.

Zu μακρὰ ergänzt man nun συλλαβή. Aber sind denn Sylben Arten des Rhythmus? Es sind ja ῥυθμιζόμενα. Und warum fehlt denn die βραχεῖα? Grammatisch am Nächsten liegt die Ergänzung von διαφορά. Allein ich habe Bedenken, Dieses mit einem Adjectiv μακρὰ im concreten Sinn von „große Art" zu verstehn. Denn nöthig ist eine solche grammatische Erklärung aus dem besondern Zusammenhange nicht, weil in § 83 sie fehlt, und ebenso in § 102 zu Κενὸς μακρός u. s. w. im Allgemeinen χρόνος hinzugedacht wird. Man muß wohl, wie im § 103 τὰς διαφορῶν τάξεις durch die Namen der Intervalle δὶς διὰ πασῶν u. s. w. (nämlich διάστημα) und τόνος erklärt ist, so hier einen rhythmischen terminus ergänzen, nämlich βάσις d. h. βάσις sensu abstracto, das Tactieren, nach einer βάσις sensu concreto, einer Tactart.

Gemeint sind die Tactvorzeichnungen, die Angaben der einfachsten ῥυθμοί, worunter eben eine βραχεῖα fehlen muß, denn Eine Zeit kann nicht ein Rhythmus sein. (Psellus § 4). Es sind der 2/8-(Fragm. Paris. § 11) und der 3/8-, 4/8-, 5/8-Tact; und man mag fyzygisch (Arist. p. 55, 6 ff. Fr. u. L. woran Schol. Heph. p. 67, Westphal S. 366 Nichts ändert) 3/2 und 7/8 durch ⌣ —, —⌣, ⌣⌣, ⌣⌣ und 6/8 durch ⌣ ⌣ bezeichnet haben, denn der δίσημος ῥυθμός, die δίσημος βάσις kann nicht für

sich Tactvorzeichnung sein, da dieser ποὺς nicht in der συνεχὴς ῥυθμοποιία vorkommt. Ueberdies steht das Zeichen in Par. und B., in der Mehrzahl der Handschriften, doppelt, so: =; wobei an eine Zusammensetzung, die zum Proceleusmaticus zu denken ist. Max. Plan. in Walz Rhet. Gr. V. p. 454: βάσις καλεῖται ἡ κατάληξις τῶν κώλων, ἣ καὶ ἀνάπαυσις λέγεται· μεταφορικὴ δὲ ἡ λέξις ἀπὸ τῶν χορευτῶν· τὴν γὰρ ἐν χοροῖς βάσιν ὁρίζονται οὕτως οἱ μουσικοί· βάσις ἐστὶν ἄρσεως καὶ θέσεως ποδῶν σημείωσις· τὸ γὰρ αἴρειν τὸν πόδα, εἶτα τιθέναι, ἄρσιν καὶ θέσιν ὠνόμασαν· ἄρσις οὖν καὶ θέσις ἡ ἐν τῷ ἄρχεσθαι καὶ λήγειν τῶν χορευτῶν ὁρμὴ λέγεται. Diese βάσις d. i. Bezeichnung der choreutischen ἄρσις und θέσις durch entsprechende Tactierzeichen wird aber auch geradezu ῥυθμὸς genannt, Schol. Pind. Pyth. I, 4. Und so findet sich dann metonymisch sensu concreto die βάσις ἰαμβική, βάσις ἰωνική u. s. w. Westph. S. 395.

Wollte man aber einwenden, daß μακρά auf einen Gegensatz βραχεῖα deute, und schließen, dann müßte ich auch eine βραχεῖα βάσις annehmen, die es nicht giebt: so ist zu erwiedern, daß der Gegensatz von jenen beiden Adjectiven vielmehr als ein allgemeinerer aufzufassen ist, der sich auf alles durch den χρόνος πρῶτος Gemessene beziehend es in Kurzes und Langes d. h. Einzeitiges und Mehrzeitiges eintheilt, und so im Einzelfall angewandt nicht voraussetzt, daß im Einzelfall immer Beiderlei vorhanden sei.

Schließlich erklärt sich nun so sehr einfach auch Anon. § 3 = § 85 ὅσα οὖν ἤτοι δι' ᾠδῆς ἢ μέλους χωρὶς στιγμῆς (der Bezeichnung von ἄρσις und θέσις, den Theilen des ῥυθμός) ἢ χρόνου τοῦ καλουμένου κενοῦ παρά τισι (des die ἄρσις oder θέσις vertretenden Pausenzeichens) γράφεται, ἢ μακρᾶς διχρόνου —, ἢ τριχρόνου ⌣, ἢ τετραχρόνου ⌣, ἢ πενταχρόνου ⌣⌣, τὰ μὲν (l. μὲν ἐν) ᾠδῇ κεχυμένα λέγεται, ἐν δὲ μέλει μόνῳ λέγεται διαψηλαφήματα.

Durch die Gliederung des Satzes ist der χρόνος κενὸς vom Folgenden getrennt, was also eben nicht seine Arten angiebt. Vielmehr folgt auf die Theile, d. i. erstens die ἄρσις und θέσις und zweitens die in ihnen mitunter erscheinenden χρόνοι κενοί, drittens die Bezeichnung des gesammten Rhythmus, die Tactvorzeichnung. Hiermit war Alles deutlich. Man hatte in der Sylbenmetrik den Anhalt von 1 und 2 beim Gesang, und für ein bloßes μέλος bedurfte man auch über den Notenbuchstaben keine Unterscheidung der Längen durch Zeichen von den unbezeichneten Kürzen im Einzelnen, indem viel kürzer die Tactvorzeichnung zu Anfang, ein für alle Male, und im Einzelnen die στιγμή, und diese auch für den Fall von τοναί, und die Pausenzeichen Alles ordneten. Unser Notensystem ist freilich bequemer. — Ich gehe zu Anderem über.

Wenn ich in den Hexametern und Trochäen des Liedes auf die Muse eine Berücksichtigung der ὀξεῖα fand (mit Ausnahme des Sinkens in das βαρὺ innerhalb der περισπωμένη, habe ich noch hinzuzufügen), dagegen in den energischeren Jamben nicht so; so hebe ich hervor, daß bei Dion. Hal. comp. verb. Schäf. XI., p. 130. 132, Göller p. 66 die Behauptung hierüber τὰς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ, καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν (Subject Ἡ ὀργανικὴ τε καὶ ᾠδικὴ μοῦσα) sofort etwas beschränkt ist: ὡς ἐξ ἄλλων τε πολλῶν δῆλον, καὶ μάλιστα τῶν Εὐριπίδου μελῶν, ἃ u. s. w. Also gab es Grade der Rücksichtslosigkeit, wie die Musik ihre Herrschaft geltend machte. Auf diese muß man achten.

Ganz bloß tonisch kann der griechische Accent wohl nicht gewesen sein, da er eben die wichtigern Sylben, wie sie den Griechen erschienen, hervorheben sollte, und also leicht auch Stärke mit sich führte. Aber die Höhe und Tiefe war ganz überwiegend und bewegte sich mit einer gewissen Gleichmäßigkeit, also in singendem Ton, vorwiegend fast im διὰ πέντε Intervall, und nur in den mehr als zweisylbigen Wörtern auch in mittleren Abstufungen; Dion. eben vorher. Deshalb konnten die Griechen so gut den Ictus, die rhythmische Kraft vom Accent, der ganz vorwiegenden Höhe und Tiefe trennen.

Warum können denn wir es nicht? Es müßte doch eben so leicht sein, wenn auch unser Wortton mehr Höhe als Kraft wäre. Er ist vielmehr zuerst Kraft, dem sich ebenfalls die Länge auch jetzt noch immer mehr anschließt und deshalb fällt es uns so schwer, ihn beim rhythmischen Ictus unberücksichtigt zu lassen. Doch läßt er sich in schwachen Tacttheilen sehr schön als Sforzato benutzen. Mitwirkend aber ist bei uns in der Verskunst, und war es so im Mittelalter auch, die Quantität. Vgl. Koberstein Nationalliteratur I. 41. Corssen Ausspr. Vokal. u. Beton. der lat. Spr. II. 204. 205. 383—387. Etwas anders Westphal S. 220 ff. 231 ff. 257 ff. hinsichtlich des Deutschen. Aber Westphal legt viel zu wenig Gewicht darauf, daß auch unser Vers die tactmäßige Entfernung der Ictus von einander desto natürlichmelodiöser erreicht, je mehr er die natürliche Lautmenge jeder Sylbe berücksichtigt.

Der Hauptgrund jedoch, weshalb wir die antiken lyrischen Metren so schlecht im Deutschen übersetzen können, ist der, daß wir sie nicht auch componieren, und bei unserer tactgleichen Musik kaum componieren können. Schwerlich hätten die Alten selbst ihre lyrischen Metra goutiert, wenn sie bloß gesprochen wären. Daher kann man auch nur die einfacheren derselben verhältnißmäßig sehr schön im Deutschen nachahmen.

Allerdings sind unsre Längen nicht in musikalischem Tactrhythmus = 2 gegen unsere Kürzen = 1, sondern nur mehr ungefähr so berechnet; aber es ist ganz falsch, was Westphal S. 261 und auch Andere sagen, daß unsere Trochäen und Jamben im Zeitumfange völlig gleichen schweren und leichten Tacttheil haben und unsere Anapäste und Daktylen drei gleiche Zeittheile; vielmehr sind alle vier Füße irrationale Füße. Es ist falsch, daß unsere rhythmische Sylbendauer von der sprachlichen Prosodie principiell ganz unabhängig ist, und das quantitierende Element für den Rhythmus der Poesie unbenutzt gelassen hat. Sie hat nur den Versictus und in Folge dessen den Musiktactictus des Liedes an den Wortton gebunden, welcher zu der Kraft und durch sie die Länge stets mehr errungen, aber den schwächeren Sylben noch Länge gelassen hat. Indessen ist es wegen dieser Gebundenheit unmöglich, Anapästen wie Franz in der Uebersetzung des Agamemnon zu bilden. Ueberdies sind wir in der Quantität nicht so feinhörig, wie die Griechen; daher auch Eyth's Versuche umsonst sind.

Ueber den Auftact spricht sich Westphal S. 353 ff. des Weitern aus. Ich muß aber trotz S. 361 und S. 13 Z. 21—25 bei meiner Meinung bleiben. Im höchsten Grade bedenklich muß es erscheinen, was ich schon oben beim Hipponacteum erwähnte, daß die *ἀδιάφορος*, welche aus der Pause zwischen den Versen erklärt wird, nun vielmehr mitten in den Tact fällt, was bei auch anlautender *ἀδιάφορος* sogar zu zweien führen kann. Aber gehe ich etwas genauer darauf ein.

Ein Jambus ist nicht durch einen Niederschlagsrhythmus zu denken, dessen Kürze man im Auftact ergänzend voranschreibt, und welchen man ohne einen folgenden nicht denken kann, sondern ist ein fertiger Fuß. Die im Folgenden bei der Schreibart mit Auftact, die keine nöthige ist (Marx Allg. Musiklehre, 6. Aufl. S. 126), folgende Note oder Pause setzt entweder noch die steigende Bewegung fort oder ist das Mittel, sie zu verlassen und in die sinkende überzugehn; und dadurch unterscheiden wir Neuern in der Musik uns eben von den Alten, daß wir solche Uebergänge immer vermitteln, und daß wir nicht antithetisch unmittelbar umspringen. Wir lieben abgerundetere Formen; und darin besteht unsere Tactgleichheit. Wir thun Dies ebenso in den einfachen Metren, und ebenso die Alten, Westphal S. 420. Die Schönheit eines jambischen Verses besteht grade darin, daß er, vermöge der wesentlichen und zufälligen Cäsuren, während seines Verlaufs immer wieder abwechselnd in Trochäen übergeht. Umgekehrt ebenso bei Trochäen. „Alles rennet, rettet, flüchtet" ist ganz anders gebildet, als „Heulend kommt der Sturm geflogen," u. dgl. m.

Hätten nun die Alten in der Musik auch nur solche vermittelte *μεταβολή* gehabt, so hätten sie allenfalls auch Tactstriche einführen und immer, sei es am Anfang oder am Ende der Tacte, schreiben können. Aber sie hatten zu viele unmittelbare *μεταβολή* in der Musik und deshalb ging Dieses nicht. Man muß sich hier besonders hüten, der Schreibart auf die Auffassung der Sache einen Einfluß zu geben. Jamben sind nicht anakrusische Trochäen; sondern haben ein entgegengesetztes *ἦθος*. Das gemeinsame *γένος* der *ἐπιπλοκή* (S. 359 Westphal, p. 175 Schol. Heph.) ist metrisch ein idealer Fuß, ähnlich der Wortwurzel; eine rhythmische aber wird nicht gelehrt. Wer nicht die Synkope und Pause in dem Maße, wie Westphal annimmt, wird aber auch gar nicht die entgegengesetzten steigenden Füße alle unter der Form der sinkenden schreiben können. Die letztere sieht Westphal als das *γένος* an. Aber Das ist eine Verwechselung des Besondern, nämlich des bei uns Vorzüglichsten, mit dem Allgemeinen.

Die metrische *ἐπιπλοκή*, amplexio, ist nun aber ferner eine metrorum, nicht bloßer Einzelfüße. Marius Victorinus II. 9, 9 ff. erklärt so die *ἀνάκλασις*, doch sagt er nicht, daß es Heliodorus schon thue. Eine amplexio quadrua finde unter den Choriamben, den Anapästen und den beiden Jonikern Statt, cum purus est choriambicus versus. At enim contra cum interpositae iambicae conjugationes reperiuntur, lex illa quadruae amplexionis infringitur, diversique generis admixta amplexione (der binaria zwischen Trochäen und Jamben) nascitur ista varietas, ut præcedens colum cum esse sena tempora in singulis conjugationibus (⏑⏑,––) oporteat, pentasemum fiat, sequens vero heptasemo subsistat. Also eben in Metren findet Dies Statt. Nimmt man aber von ⏑– das ⏑ fort, so entsteht –, nicht –⏑ u. s. w.

Daß Dies aber ganz etwas Anderes, als unsere Schreibweise des Auftacts ist, wobei man nicht vorn Etwas so fortnimmt oder hinzufügt, daß man dadurch alles Folgende ändert, ist doch klar. Und wenn ich daher oben manchmal bei ⏑– von auftactartiger Bewegung gesprochen habe, so meinte ich die Sache, die bei uns mehr ausnahmsweise vorkommt, nicht unsere ihr unangemessene Schreibweise. So drückt sich auch Marx I. 68 aus. Die amplexio aber meint eine wirkliche Umformung der ganzen *μέτρα καθαρά*, einförmigen metra durch Verkürzung oder Verlängerung um Eine Sylbe zu Anfang. Mar. Victor. I. 18, 2 Dicta autem Epiploce, id est, amplexio, a metricis, eo quod copulari metra metris diversa his adjectionibus vel detractionibus, aut etiam translationibus videantur. Eine translatio ist die einer Sylbe von Anfang an's Ende des vorhergehenden Verses und umgekehrt; Das scheint der Sinn von Victor. II. 5, 4 zu sein.

Ebenso spricht Heph. Schol. p. 175 ff. nur von *μέτρα*. Das Beispiel des *ἴαμβος* 176, 5. 6 ist ein Trimeter; aus diesem *στίχος* wird ein *τροχαικὸν* durch Vorsetzung einer Länge. Diese *ἐπιπλοκὴ* heißt *τρίσημος, ὡς τῶν ποδῶν τριχρόνων ὄντων* 175, 27; aber die *εἴδη*, welche nach 175, 25 *ἐξ ἀλλήλων εἰς ἄλληλα μεταπίπτει* sind darum nicht die von Füßen, sondern von Metren. Denn die *δυαδικὴ* der Daktylen und Anapäste ist *τετράσημος*, wenn sie monopodisch scandiert und percutiert werden, aber *ὀκτάσημος, εἰ κατὰ συζυγίαν μετροῖτο καὶ βαίνοιτο ὡς τὰ ἀναπαιστικά* p. 176, 16—21. Nicht die Einzelfüße als allgemeine *εἴδη* der *πόδες* stehn in *ἐπιπλοκή*, sondern erst die scandierten und percutierten, die metrisch und rhythmisch geordneten. Ein einzelner Jambus ist kein anakrusischer Trochäus, ein einzelner Anapäst kein anakrusischer Daktylus. So *ἀλλάσσεται τὸ εἶδος* des *ἡρωικὸς στίχος* p. 177, 9. So sind die p. 178, 3. 5. 8. angegebenen Einzelfüße der *τετραδικὴ* Theile eines Verses.

Ebenso handelt Tract. Harlei. p. 318 bei der *ἐπιπλοκὴ* von *μέτρα*, die in ihrer Gesammtheit verändert werden. *Ἐπιπλοκὴν γὰρ λέγομεν τὴν εἰς ἄλληλα συγγένειαν τῶν μέτρων ἢ τῶν μετρικῶν εἰδῶν.*

Und vorher *Γένος οὖν μέτρου φαμὲν τὴν πρὸς ἄλληλα τῶν ἀντιπαθῶν ἐπιπλοκήν.* Das aber ist nicht bloß theoretische Darstellung der Füße nach Art und Gattung, sondern praktisches Vorkommniß an einzelnen Metren. Denn *Μέτρον δέ ἐστι ποδῶν ἢ βάσεων σύνταξις, αἰσθήσει τῇ δι' ἀκοῆς παραλαμβανόμενον· παρέπεται δὲ τῷ μέτρῳ ἑπτά· γένος, εἶδος, σύνταξις, τομή, μέγεθος, σχέσις, καὶ ἀπόθεσις.* Das sind sonst Alles concrete Einzelerscheinungen; und dazwischen sollte *γένος* nur Abstraction sein? Nachher aber wird das *μετρικὸν εἶδος* so erklärt: *Εἶδος δὲ μέτρου μετρικὴ ποιότης* d. h. metrischer *λόγος* der in den *πόδες κύριοι* verbundenen Sylben (denn das *ἀνακρεοντεῖον*, wohl das *ἀνακλώμενον*, ist etwas nicht in die Eintheilung Gehöriges), *καθ' ἣν εἰς τὸ αὐτὸ τυγχάνει, οἷον, τροχαϊκὸν ἀναπαιστικόν.* Also die besondere Einheit liegt im *εἶδος*. Aber durch die Behandlung in concreto, durch Verkürzungen (Soph. Oed. R. 483 die Choriamben und die ionischen Verse) und Verlängerungen der ganzen Verse, durch die Bildung vermittelst der Worte mit ihren häufig antipathischen, die Bewegung in die des antipathischen *εἶδος* überleitenden, Cäsuren entsteht die Verflechtung mit den verwandten Metren d. h. denen, deren Füße antipathisch sind. Dies ist ein praktisch sehr wichtiger Gegenstand. — Draco p. 125 steht Dasselbe, wie Tract. Harl. 318; nur kürzer.

Zuletzt hebe ich noch wieder hervor, daß Victorinus die *ἀνάκλασις* für eine mage metrische als rhythmische Erscheinung erklärt, und dann seine Erklärung derselben mittelst der amplexio beginnt. Nun aber ist der Auftact eine rhythmische Sache, mit dem Tactstrich vor dem guten Tacttheil zusammenhangend. Wie soll nun die amplexio, die etwas Metrisches ist, ihn rechtfertigen? Ja, wie kann sie, welche die jedesmaligen antipathischen metra coordiniert umfaßt, ein Grund dafür sein, alle mit Niederschlag zu schreiben, d. h. die einen den andern zu subordinieren? Und warum soll eine unangemessene Schreibart überhaupt, die bei uns ihre eigenthümliche Rechtfertigung hat, in die alten Dichtwerke eingeführt werden, wo ihnen historisch und reell diese Rechtfertigung fehlt? Und grade Westphal will ja nicht modernisieren, S. XXVIII.

Westphal schließt nun ferner die antispastischen Metra von der *ἐπιπλοκή* aus, S. 368. 369; und faßt die Choriamben so, daß die 2 Kürzen zusammengehören. Aber daß alle Choriamben so zu gliedern seien, bezweifle ich sehr. Der Name deutet auf alte Zeit, wegen des Choreios als –⏑, und daher auf die Gliederung –⏑,⏑–. Im 3. Kommos der Electra z. B. steht ohne *τοναὶ* und Pausen ⏑́⏑,⏑́– vor ⏑́,́––. Wie will man Das nun mit Auftact schreiben? Auch die mit *βακχεῖος* auf Alter deutenden, unbequemen Namen Aristid. S. 60 Westphal, *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου* –⏑,⏑– und *τὸν ἀπο ἰάμβου* ⏑–,–⏑ drücken eine andere als die Gliederung nach 3 mal 2 Zeiten aus. Zweckmäßig ist gewiß, wie man jenen Daktylus *χορίαμβος* nannte, so auch diesen bequemer *ἀντίσπαστος* zu nennen. Aber die Benennung *χορίαμβος*, von –⏑,⏑– auf ⏑́,⏑⏑̄ oder ⏑̄⏑⏑,⏑́ übertragen, hat zur Folge gehabt, daß auch der *ἀντίσπαστος* in die ionische amplexio gezogen ward. Der *χορίαμβος* in der unpassenden Bedeutung des Worts ist die Form, wo der Pyrrhichius mit Daktylus oder Anapäst verbunden, und wo dann, wie –⏑,– aus –⏑,⏑⏑ so –⏑⏑,– oder –,⏑⏑– aus –⏑⏑,⏑⏑ oder ⏑⏑,⏑⏑– zusammengezogen ist, während in ⏑́⏑,⏑̄– und ⏑̄–,⏑́⏑ der Spondeus hinzutritt. Alle drei Formen hießen früher übereinstimmend Bakchien, indem die metrisch gleiche Form von –,⏑⏑– und –⏑⏑,– auch später nicht eine Unterscheidung, wie die der beiden Joniker veranlaßte. Später umfaßt *χορίαμβος* –⏑,⏑– und –,⏑⏑– oder –⏑⏑,– Schol. Heph. p. 54, 28. 29. Der rhythmische *ἀντίσπαστος* aber ist dem antithetisch betonten *ἐπίτριτος πρῶτος* verwandt, welcher auch *δύχμιος* hieß, und durch *παραλλάσσειν* z. B. im 3. Kommos der Elektra dochmisch weiter gebildet ist; ⏑́–⏑́⏑, ⏑́–⏑́–, ⏑́–⏑́⏑́, ⏑́–⏑́–⏑́ Schol. Heph. p. 60. 174.

Im *ἀνακλώμενον* erleidet die aufgelöste zweite Länge der *βάσις* vom Ionikus, des Spondeus eine Bindung in der zweiten Kürze mit der *ἄρσις* des Ionikus, dem Pyrrhichius in dem guten Tacttheil, nämlich in der ersten Kürze des letztern. So entsteht ein *κῶλον* aus ursprünglichen zweien, indem dadurch derer ste Ionikus einen stärkern Ictus erhält, der als Reihenictus gilt. Vgl. Victor. II. 9, 12 Verum hoc (die amplexio quadrua) tunc accidit, cum purus est choriambicus versus. At enim contra cum interpositae iambicae conjugationes repperiuntur, lex illa quadruae amplexionis infringitur, diversique generis admixta amplexione (der binaria) nascitur ista varietas, ut praecedens colum cum esse sena tempora in singulis conjugationibus oporteat, pentasemum fiat, sequens vero heptasemo subsistat. Nämlich aus –⏑⏑–,⏑–⏑–,–⏑⏑–,⏑–⏑– entsteht ⏑⏑–⏑,–⏑–– u. s. w., während aus –⏑⏑–,–⏑⏑–,–⏑⏑–,–⏑⏑– einfach ⏑⏑––,⏑⏑–– u. s. w. entsteht. Und daß, mit meiner Behauptung übereinstimmend, diese beiden cola ⏑⏑–⏑ und –⏑–– zusammen ebenfalls Victorinus wieder ein colon nannte, möchte ich II. 9, 5 in den Worten finden: Sed ut exemplo doceam, erit hoc colo anaclomenon, *Cybele rotabo crines;* indem ich colon für colo conjiciere. Das wegwerfende Urtheil in Roßb. u. Westph. Metr. III. 297 über die *ἐπίζευξις* des Victorinus, und der Griechen, seiner Quelle, ist ebenso zu modificieren, wie Westphal das dabei stehende über die *ἐπιπλοκή* schon in Metr. II, 2, wenn auch nicht ganz zum Richtigen, geändert hat. Für die Betonung ⏑⏑‴⏑″⏑⏑‴– aus ⏑⏑‴–⏑⏑‴–, wobei ich den Ictus der zweiten Länge nicht in die Mitte derselben, sondern auf den Anfang derselben fallen lasse, führe ich Heph. p. 71, 13—15 an, daß mitunter diese Sylbe, die erste der *ἑπτάσημος τροχαική*, auch aufgelöst wird. Dann sogar tritt also nicht die jonische, sondern die trochäische Auffassung ein; obwohl ⏑⏑–⏑⏑⏑⏑– an sich ebensowohl aus zwei Jonikern bestehen könnte, von denen der erste in der letzten Länge aufgelöst wäre. Da die Trochäen energischer als die Joniker sind, könnte man sogar fragen, ob nicht diese erste Sylbe des Trochäus den Reihenictus habe. Allein der Grundcharakter soll doch jonisch und weich sein, und daher muß die erste Länge des ersten Jonikus die stärkere werden; während der Trochäus, auch lang, also weniger energisch endend, nur das Weichliche etwas im Gegensatz kräftigen soll. Seine Schlußlänge ist ihm im Charakter und metrisch ausgleichend ebenso ursprünglich wie die in ⏑–⏑⏑,–⏑–– neben ––⏑⏑,–⏑–⏑ Heph. p. 71. Daß die Trochäen ihrer Kraft halber den weichen Jonikern beigemischt werden, sagt Schol. Heph. p. 67, 29—31 bestimmt; sie *πραΰνουσι καὶ καταπαίουσι* Plut. Amatorius XVI. den Rhythmus, indem sie das Haltlose kräftigen. Wenn Tricha 38. 51 das *χαῦνον* und *μαλακὸν* von der *ἀνάκλασις* erst herleitet, so kann er gegen Schol. Heph. und Plut. und gegen Victorinus um so weniger gelten, als Das mit seiner rathenden Beziehung der *ἀνάκλασις* auf *τὸ ἀνακλᾶσθαι τὴν κλάσιν τῆς φωνῆς πρὸς ἀπαλότητα* zusammenhängt, welcher Erklärung er selbst nur halb traut, *ἴσως, ὡς ἔνιοι φασὶ*, p. 38. Ausdrücklich aber sagt das Schol. Heph. p. 67, das Gegentheil. *τοῖς ἰωνικοῖς ἐνδέουσι μετρικοὶ πόδες· εἰσὶ γὰρ ἐκ σπονδείου καὶ πυρριχίου τὰ ἰωνικά· μετρικοὶ δὲ πόδες εἰσὶ τροχαῖος ἴαμβος δάκτυλος ἀνάπαιστος, οἵτινες τῇ ποικιλίᾳ τῶν χρόνων κοσμούμενοι μέτρα ἴδια ποιοῦσιν· οὗτοι δὲ καλοῦνται μετρικοὶ καὶ ἀριθμικοὶ* (sic) *πόδες· τὰ δὲ ἰωνικὰ μέτρα μὴ ἔχοντα τὴν σύστασιν τούτων ἐδεήθησαν, ἐπεὶ χαῦνα εἰσὶ τὰ ἰωνικά, τὰ δὲ τροχαϊκὰ σύντονα· ὅπως οὖν κρᾶσίς τις γένηται συνῆλθον τοῖς· ἰωνικοῖς τὰ τροχαϊκά.* Indem dies Scholion läugnet, daß die Joniker aus *μετρικοὶ πόδες* bestehn, aus Trochäus, Jambus, Daktylus, Anapäst, behauptet es sofort, daß sie aus Spondeus und Pyrrhichius, nämlich als rhythmischen Füßen bestehn. Jene vier heißen *μετρικοὶ καὶ ἀριθμικοὶ* (l. *ῥυθμικοὶ*) *πόδες*, als welche durch den schönen Gegensatz verschiedener Zeiten, langer und kurzer Sylben, zugleich in rhythmischem Maße, eigene *μέτρα* bilden; wogegen man im Spondeus und Pyrrhichius, bloß

metrisch, lauter gleiche Sylben in der Aufeinanderfolge erhielte, also gar keine Unterscheidung, und also auch kein erkennbares Metrum. Aber durch Ictus bezeichnet könnte man aus reinen Spondeen od. Pyrrhichien Reihen bilden, rhythmisch. Da nun die Joniker, nicht aus einem Fuß bestehend, nicht die *σύστασιν*, die fest bestehende Einheit haben, *χαῦνα* sind, mischen sie sich mit den *τροχαϊκά*, den *σύντονα*, so durch die Bindung, *ἐπίζευξις*, communio die Einheit des *κῶλον* festigend.

Wie Westphal S. 377 es ganz unrhythmisch nennen kann, den Fuß ⏑ – , – hemiolisch zu gliedern, verstehe ich nicht. Sein Grund ist, daß die erste Kürze jedenfalls von noch leichterem Gewicht als die zweite Länge sei. Hieß denn auch ganz unrhythmisch im jambischen Trimeter die erste Dipodie bei den Alten *βάσις*, *θέσις*? Die Anfangssylbe ist aber da doch auch von weniger Gewicht, nicht bloß als die Ictussylben der Dipodieen, sondern auch als die gewesenen guten Tacttheile der ersten, dritten, fünften Füße. Und ebenso ist in ⏑ ⏓ , – zwar ⏑ weniger gewichtig als –, aber ⏑ ⏓ ist gewichtiger als —. Die *βάσις* ist eben nicht bloß die Eine jedesmal betonte Sylbe, sondern die Summe der rhythmischen Zeit bis zur *ἄρσις* oder nach der *ἄρσις*, welche letztere schwach, aber doch auch mit einer gewissen Kraft an einem bestimmten Zeitpunct eintritt, und z. B. noch in einer Länge an Kraft abnehmen oder im Verhältniß von zwei Kürzen zu einander sei es abnehmen oder steigen kann. Die Urform der Päone ist aber ein *χρόνος τρίσημος* aus Länge und Kürze oder Kürze und Länge in Verbindung mit einem *δίσημος* aus zwei Kürzen.

Schon dieser Umstand, daß die Urform der hemiolischen Füße nicht dreisylbig, sondern viersylbig ist, weist darauf hin, daß die Metriker nicht ohne Grund sie als zusammengesetzte Füße fassen, in welchen die Theilfüße zu *χρόνοι* geworden sind. Heph. Schol. p. 77 *ἡμιόλιον τὸ ἐξ ἑνὸς ἡμίσεως ποδὸς συγκείμενον*; es ist also z. B. – ⏑ als ⏑ ⏑ und ⏑ anzusehn, indem ⏑ ⏑ das *ὑφημιόλιον* ist. Westphal S. 107 denkt hier nicht richtig an eine Reihe von 1½ Füßen.

Das schlechthin einfache Verhältniß eines stärkern und schwächern Tacttheils ist $\frac{1}{2}:\frac{1}{2}$. Dies ist der *ποὺς δίσημος*, der zwar vorkommt Fragm. Par. § 11, aber seiner Kürze wegen nur nicht in der *συνεχὴς ῥυθμοποιία*.

Nicht anders Aristoxenus Fr. u. L. Westph. S. 36. Hier giebt er die *τρία γένη* der Füße an, aber nicht aller, sondern *τῶν καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδεχομένων*, und das folgende *Τῶν δὲ ποδῶν*, welches zwar allgemein lautet, ist doch dadurch limitiert, und nur als die Ausführung Desjenigen anzusehn, was in seinem Umfang schon begränzt ward.

In dieser Aufzählung nun fehlt der *ποὺς ἐπίτριτος*, indem beim *ἑπτάσημον μέγεθος* der *λόγος τοῦ ἐπιτρίτου* für nicht *ἐῤῥύθμος* erklärt wird; dennoch aber anerkennt ihn bekanntlich das aristoxenische Fragment Psell. § 9, S. 38 W. *Τῶν ποδικῶν λόγων εὐφυέστατοί εἰσιν οἱ τρεῖς· ὅ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ τοῦ διπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου. γίνεται δέ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ.* Ebenso wird vorher beim *τετράσημον μέγεθος* der *λόγος τοῦ τριπλασίου* für *οὐκ ἐῤῥυθμος* erklärt, welchen doch die Stelle bei Psellus ebenfalls anerkennt.

Beide stellt Mar. Victor. I. 9, 12. 13 zusammen. Amphibrachus, in quo duae breves, media longa est, in Arsi tria, in Thesi unum tempus accipiet: rursusque Arsis unum, Thesis tria sibimet vindicabit, non dupli, seu sescupli, ut in reliquis, ratione diducta, quippe cum tribus temporibus unum, et contra unum tribus insequentibus repugnare videantur, unde minus aptus pes in metris, Musicis autem consentaneus aestimatur. Nam licet minor temporum spatio sit, respondet tamen imagini hippiorum, quos epitritos vocamus, qui sunt heptachroni, id est e prima brevi et tribus longis: neque enim syllabarum numero sed ratione temporum Arsis Thesisque pensatur.

In der Musik ist es leichter 3 : 1, 1 : 3 und 3 : 4, 4 : 3 zu zählen, als in dem sprachlichen Stoff, wo das Schwierige, das repugnare, mehr stattzufinden scheint, indem der metrische pes an sich keinen Ictus hat, der die Berechnung erleichtert. Die imago Beider ist das rhythmische gleiche *εἶδος*, daß nämlich beide nicht so *εὐφυεῖς*, nicht zur *συνεχὴς ῥυθμοποιία* geeignet sind, und insofern ein gemeinschaftliches *γένος* neben den dazu geeigneten bilden; denn erkennbar deutet imago auf ein griechisches *εἶδος*. Unter dem *ποὺς τριπλάσιος* ist aber nicht ein durch *τονὴ* vermeintlich entstandener zweisylbiger Fuß von der Form $\breve{1}\,\bar{3}$ zu versiehn, sondern ein dreisylbiger von der Form ⏑ ⏑ ⏓ od. ⏑ ⏓ ⏑, ein amphibrachus, welcher aus ursprünglichem Päon umgebildet ist; vgl. Mar. Victor. I. 9, 9: At in sescuplo pedes quattuor bacchius, palimbacchius, amphibrachus, creticus. Wenn aber Westphal aus $\breve{1}\,\bar{2}\,\breve{1}\,\bar{2}$ durch Synkope $\breve{1}\,\bar{3}\,\bar{2}$ bildet, wie kann er dann $\breve{1}\,\bar{3}$ einen Tact nennen? Dann wäre $\bar{2}$ der andere; aber das ganze Metrum nennt er doch eine jambische Dipodie. Es sind vielmehr eben zwei ⅜-Tacte, wie vorher, aber durch Bindung ausgedrückt. Richtig drückt sich auch Tract. Harlei. grade so aus, wenn dort die letzten 4 Sylben des Hipponacteum nicht als zwei Füße $\breve{1}\,\bar{3}, \bar{2}\,\breve{=}$ bezeichnet werden, sondern am Ende eine hyperkatalektische *βάσις* gelehrt wird. Ebenso ist der *ἐπίτριτος* z. B. die *ἑπτάσημος ἰαμβικὴ* eine ursprüngliche *ἑξάσημος*, welche zur *ἑπτάσημος* umgebildet ist, und wird mit vollen ⅞ in der Symmetrie eines Ganzen berechnet. Vgl. oben das Lied an die Muse; auch den 3. Kommos der Elektra durchweg.

Dasselbe nun gilt von dem *ποὺς δίσημος*. Aristoxenus sagt, S. 36, 15. 16 Westph., begründend, weshalb der *ποὺς ἐν δισήμῳ μεγέθει* in der Aufzählung fehle, *τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν*. Da seine *σημεῖα* vollkommen dicht stehen, so wird Das in der Wiederholung, in der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* lästig. Ebenso Schol. Heph. p. 168, 9 sqq. Vgl. Cäsar Aristid. S. 106. Und Martian. Capell. ed. Kopp 981, in welcher dem Aristoxenus ähnlich lautenden Stelle (Bartels zu Aristox. p. 54), auch ausdrücklich gesagt ist, daß der Pyrrhichius unter andern längern Füßen vorkomme. Und nach Fragm. Paris. § 11 thut er Das nicht bloß als *χρόνος*, also im *παίων* und *ἰωνικός*, sondern auch als *ποὺς* selbstständig, denn das *γίνεται δέ ποτε* kann nur Dies meinen. Sonst ist z. B. an den *παρίαμβος* am Schluß zu denken.

Wenn Dionys. Halic. de adm. vi dic. in Dem. 192 Sylb. von dem Gegensatz derer redet, welche den *ἡγεμών*, und der *περὶ Ἀριστόξενον*, welche den *ῥυθμὸς* von drei kurzen, *βραχειῶν*, für den ersten erklären, so zeigt das Folgende sogleich, daß auch er hierbei an den Anfang zu der *αὔξησις* denkt, nicht aber an den *ἡγεμών* in der nicht *συνεχὴς ῥυθμοποιία*. Die Stelle heißt: *τοῖς πρώτοις μορίοις τῆς λέξεως* (den Wortarten) *δύο ταῦτα ἀκολουθεῖ, μέλος καὶ χρόνος ἴσα* (gleicherweise). *κατὰ μὲν δὴ τὰς ὀξύτητάς τε καὶ βαρύτητας αὐτῶν τάττεται τὸ μέλος· κατὰ δὲ τὰ μήκη καὶ τὰς βραχύτητας, ὁ χρόνος. οὗτος δὲ γίγνεται ῥυθμὸς, εἴτε ἀπὸ δυεῖν ἀρξάμενος συνίστασθαι βραχειῶν, ὥσπερ οἴονταί τινες, καὶ καλοῦσι τὸν οὕτως κατασκευασθέντα ῥυθμὸν ἡγεμόνα, πρῶτον ἔχοντα λόγων τῶν ἴσων ἄρσει τε καὶ θέσει χρόνων· εἴτε ἀπὸ τριῶν βραχειῶν, ὡς τοῖς περὶ Ἀριστόξενον ἔδοξεν, ὃς ἐν τῷ διπλασίῳ κατεσκεύασται λόγῳ πρῶτον.* (den Anfang der Zusammensetzung mit 2 Zeiten, d. h. einer Wiederholung des *ἡγεμὼν* läugnet A.; aber nicht, daß der *ἡγεμὼν* zu geschehenen Zusammensetzungen dann noch hinzukomme: und die erste Zusammensetzung ist 3 mit 3 nach A. Denn) *τοῖς δ' ἐκ τῶν πρώτων μορίων τῆς λέξεως συντιθεμένοις τό τε μέρος εἰς αὔξησιν ἤδη συμπροάγει* (würde heißen: bei dem aus den Wortarten Zusammengesetzten schreitet nunmehr sowohl das *μέρος*, das *ποδικόν*, der Tacttheil mit den zugehörigen *μέρη* zur *αὔξησις ῥυθμική*, was terminus technicus ist, fort; aber es ist *μέλος* zu lesen: schreitet das *μέλος*, diese rhythmische *αὔξησις* begleitend, mit fort), *καὶ οἱ ῥυθμοὶ προβαίνουσιν εἰς τὰ καλούμενα μέτρα* (als auch gehen die Rhythmen in

βάσεις zu Versen und Perioden weiter vor). ὅτ' ἂν δὲ μέλλῃ τούτων ἑκάτερον ὑπεραίρειν τῷ μέτρῳ (wenn aber Musik [nicht Tacttheile] und bis zu Versen und Perioden fortschreitende Rhythmen im Maße daran sind, die Gränze zu überschreiten), ἡ μεταβολὴ τότε εἰσελθοῦσα, ταμιεύεται τὸ οἰκεῖον αὐτῶν ἀγαθὸν ἑκατέρου (so tritt der Uebergang in ein anderes μέλος [nicht μέρος ποδικόν] und andere Arten von Rhythmen ein, und ordnet Beides angemessen in seiner Abgränzung). ἐπειδὰν δὲ τὴν ἁρμόττουσαν ταῦτα χώραν λάβῃ, τότε ἀποδίδωσιν αὐτοῖς τὴν προσήκουσαν ὥραν τὸ πρέπον. καὶ τοῦτο οὐ χαλεπὸν ἐπὶ τῶν τῆς μουσικῆς ἔργων καταμαθεῖν. φέρε γὰρ εἴ τις ᾠδαῖς ἢ κρούμασιν ὀργάνων τὸ κάλλιστον ἐντείνας μέλος, ῥυθμοῦ μηδένα ποιῆται λόγον, ἔσθ' ὅπως ἄν τις ἀνάσχοιτο τῆς τοιαύτης μουσικῆς; τί δὲ εἰ τούτων μὲν ἀμφοτέρων προνοηθείη μετρίως, μένοι δ' ἐπὶ τῆς αὐτῆς μελῳδίας καὶ τῶν αὐτῶν ῥυθμῶν, οὐδὲν ἂν ἐξαλλάττων οὐδὲ ποικίλλων; ἆρ' οὐχ ὅλον διαφθείροι τὸ ἀγαθόν; εἰ δὲ καὶ τοῦτο στοχάσαιτο, μηδεμίαν δὲ πρόνοιαν ἔχων φαίνοιτο τοῦ πρέποντος τοῖς ὑποκειμένοις, οὐκ ἀνόνητος αὐτῷ πᾶς ὁ περὶ ἐκεῖνα ἔσται ὁ πόνος; Also ist zuerst von der rhythmischen αὔξησις, der Wiederholung derselben elementaren Füße im Gegensatz zum ἐξαλλάττειν und ποικίλλειν durch μεταβολὴ die Rede; und Dionysius spricht von dem ἡγεμών mit Bezug auf die Frage, ob auch bei ihm eine αὔξησις stattfindet. Ob also Aristoxenus die Päonen auch als zusammengesetzte Füße ansah oder nicht, wird nicht erwähnt; und da Dionysius die αὔξησις nicht bloß aus unzusammengesetzten, sondern nur aus denselben wiederholten Rhythmen entstehen läßt, und das Wort ῥυθμὸς von solchen sich wiederholenden Füßen versteht, so ist auch nicht ausgeschlossen, daß er und Aristoxenus den Paion als zusammengesetzten Fuß ansahen. Und da nun die Formen mit zusammengezogenem Pyrrhichius secundär und stellvertretende sind, so gehören auch sie zu den zusammengesetzten Füßen, und sind als solche zu betrachten.

Nach allem Diesem kann ich also den Aristoxenus nur in Uebereinstimmung mit den Metrikern finden, zu denen er erst dadurch in Widerspruch gesetzt wird, daß man die Worte Aristox. S. 36 W. Τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιστοι μέν εἰσιν οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει aus dem limitierenden Zusammenhange reißt. Von der αὔξησις Fragm. Paris. § 11 ist der δίσημος ausgeschlossen und daher τὸ δακτυλικὸν ἄρχεται ἀπὸ τετρασήμου ἀγωγῆς; dennoch aber ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἐν δισήμῳ γίνεται δακτυλικὸς πούς. Und so sagt Aristoxenus auch pluralisch ἐλάχιστοι, eben an αὔξησις und überhaupt unmittelbare Wiederholung denkend.

Wie der ποὺς δίσημος aber, kann nun auch der ποὺς τρίσημος im λόγος 1 : 2 oder 2 : 1 nicht aus πόδες, die zu χρόνοι geworden sind, bestehen. Im Daktylus und Anapäst ist es ebenso, indem sie als πόδες κύριοι, nicht aber als aus ⏑⏑,⏑⏑ so oder so zusammengezogen gelten.

Der Proceleusmatikus als Auflösung gilt als solche, also nicht als aus zwei Füßen bestehend. Als κύριος (Westphal S. 358. 170) würde er aus Pyrrhichien bestehn; kommt aber nicht συνεχῶς vor: denn Victor. II. 1. 4 Pyrrhichius nullum ex se metrum edidit, weil schon er nicht συνεχῶς steht. Daraus folgt indessen nicht, daß der Proceleusmaticus nicht vereinzelt als zusammengesetzter κύριος vorkommt, wiewohl man nicht aus ihm metra bildet. Denn das Zweimalige ist doch nicht absolut auszuschließen.

Nichts hindert aber einen ποὺς τρίσημος und δίσημος zusammenzusetzen, und so einen πεντάσημος zu bilden. Ob Das geschehn sei, muß die Doppelheit oder Einfachheit des Ictus entscheiden; denn je ein ποὺς muß βάσις und ἄρσις haben. Daß nun von den betreffenden zwei Kürzen, welche den zum χρόνος gewordenen ποὺς δίσημος bilden, die eine stärker als die andere betont sei, nicht aber beide wie im Daktylus gleich stark, hat sich mir in der Form ⏑ ⏑ , ⏑ ⏑ bei der Analyse des 3. Kommos der Elektra ergeben. Zwar οὐ ποιεῖ παιωνικὸν μέτρον der zweite und dritte παίων, Schol. Heph. p. 24, aber ein ποὺς παιωνικὸς in einem μέτρον kann er darum doch sein. Da nun aber der hemiolische λόγος nicht einfacher

als 3 und 2 sein kann, so ist der Päon nur ein relativ einfacher Fuß, nämlich gegen fernere gleiche Verhältnisse in höhern Zahlen, selbst aber schon ein zusammengesetzter Fuß; wogegen das jambische γένος im dreizeitigen μέγεθος und das daktylische im δίσημον und in der Form, wo der eine χρόνος oder beide lang sind, absolut einfach sind. Einfach aber können im Allgemeinen in allen drei γένη die kleinsten Füße heißen.

Wie aber, wenn man die 2 Kürzen des κύριος πεντάσημος zusammenzieht? Dann gilt die Länge eben als Zusammenziehung eines ποὺς und die Sache bleibt dieselbe. Nur wird die Kraft der βάσις in dem δίσημος dadurch verstärkt, indem die Länge sofort kräftiger genommen und ein Ende der βάσις darin bei der nur ideellen Gränze zwischen den 2 gebundenen χρόνοι πρῶτοι nicht so scharf gegeben ist, daß sie nicht von selbst bei dieser kurzen Zeit von ⅛ zu ⅛ sich etwas über das erste ⅛ ausdehnen sollte.

Was hiernach nochmals die Zeichen im Anon. Bell. betrifft, so scheinen nach § 1 = § 83, vgl. die kritischen Angaben über die Lesarten, die liegende Linie in ⏑ die Länge, die stehenden die zwei Kürzen anzudeuten; und in ⏑⏑ wie in ⌞ ist dann die Sache wohl ebenso zu fassen, so daß ⏑⏑ die ursprüngliche Form der βάσις πεντάχρονος anzeigte. Darnach wären die Zeichen sehr alt. Die liegende Linie für sich entspricht freilich nicht der Form, welche 2 Kürzen forderten. Aber die gemeinsame Bezeichnung μακρὰ wird diese Aenderung wünschenswerth gemacht haben.

Ferner fällt auf, daß ein Punct, der bei einer Tactvorzeichnung als στιγμὴ wohl stehn könnte, sich bei ⌞ findet. Daß aber Das grade bei der τρίχρονος geschieht, erklärt Tract. Harlei. p. 321, 23—25, wo die κοινὴ ἀντὶ μακρᾶς durch ⌞, die ἀντὶ βραχείας durch ¬, vgl. Westphal S. 55, bezeichnet wird. Die στιγμὴ unterscheidet die ⌞ als Tactvorzeichnung.

Ein Argument etwa gegen meine Gliederung des πεντάσημος ποὺς, nach welcher eine Kürze zur Länge, die zweite aber zur dritten gehört, aus dem Gegensatz der liegenden Länge gegen die drei stehenden Kürzen hergenommen, wäre dadurch zu beseitigen, daß ⏑⏑ als aus dem Zeichen der τρίχρονος weiter gebildet anzusehn ist, und es damit gegeben war, das Zeichen ⏑ zu setzen, und dann die 2 andern senkrechten Striche hinzuzufügen. Diese aber nicht unter, sondern über die Linie zu stellen, brachte die Gewohnheit schon mit sich.

Wollte man außer dem allgemeinen Gegensatz von μακρὸς und βραχὺς noch einen besondern zur μακρὰ βάσις suchen, so ließe sich an das vorausgehende ἄρσις und θέσις denken, welche beiden auch lang und kurz in den vier βάσεις genannt werden mußten.

Durch diese Erörterungen hoffe ich hinreichend klar gezeigt zu haben, daß Aristides mit seiner Angabe von der τετρὰς als der höchsten Ausdehnung des ῥυθμικὸς χρόνος, S. 49. 50 Westph., sich mit dem Anon. Bell. völlig in Einklang befindet; indem Letzterer die gleiche Größe der durch einen Ton auszudrückenden rhythmischen Zeiten durch seine χρόνοι κενοὶ andeutet, welche nur bis zur τετρὰς gehn, von einer πεντάχρονος aber in ganz anderm Sinne redet, nämlich als von einer βάσις.

Bei der Erörterung der Cäsur S. 418 ff. erwähnt Westphal seine frühere Auffassung des Worts cædere = percutere, ferire in den Fragmenten und Lehrsätzen gar nicht wieder. Auch S. 393 ff. bei den Erklärungen der betreffenden termini kommt davon Nichts vor. Er scheint sie also selbst aufgegeben zu haben; vgl. Cäsar Arist. S. 284. Dann bleibt jedoch von seinen Gründen für die Betonung des Hexameters

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

nur der aus dem Auftact übrig, womit er einer Schreibart Einfluß auf die Sache giebt. Als Cäsuren des Hexameters führt er aber nur kurz die im dritten Fuß an, und zwar so, daß man erkennt, die

wesentliche Cäsur solle die κῶλα durch Scheidung anzeigen, und sei nur um Eintönigkeit zu vermeiden, keine hemiepes. Allein dabei verliert die im vierten Fuß ihre Bedeutung; über welche dort auch Nichts gesagt ist. Die Cäsuren des Hexameters zeigen aber die κῶλα vielmehr durch Hervorhebung des Reihen-ictus an, und beziehen sich deshalb auf die percussio, indem sie dieselbe erleichtern. Daß der χρόνος ἄγνωστος zwischen Worten länger als zwischen Sylben im Worte ist, zeigen auch die Erscheinungen der metrischen θέσις bei muta cum liquida (Westphal S. 294). Aber immer bleibt er (selbst wo er am längsten ist, zwischen Versen) ein ἄγνωστος und wird nicht, wie die Theile, die er begränzt, mitgezählt.

In der ganzen vorliegenden Abhandlung habe ich mich des aristoxenischen Ausdrucks βάσις = guter Tacttheil bedient, und freue mich, eben zu erfahren, daß ich damit dem Wunsche Leutsch's, Philol. 1865, S. 447, entgegengekommen bin. Westphal entscheidet sich zwar für den Ausdruck θέσις, und will βάσις sensu concreto für die monopodischen und dipodischen Tacttheile als den allgemeinen Namen gebrauchen, Metr. II. 2, S. 352. 395 f. 401. Das ist aber nicht ausgeschlossen, wenn man βάσις auch, wie ich, gebraucht. Zur Deutlichkeit und Abwechselung bieten sich auch die adjectivischen Namen aus dem Anonymus, wobei man das substantivum βάσις ausläßt, oder die Zeichen =, ⏑, ⏑, ⏑ dar, wenn man bestimmte solche βάσεις bezeichnen will. Und im Anschluß an die deinceps longiores percussiones Quint. IX. 4, 51, Westph. S. 396, wird man die oben S. 30 von mir ausgesprochene Vermuthung, daß die Zeichen auch verbunden werden konnten, bis auf die ὀκτάσημος ⏑ ⏑ erweitern können. Handelt es sich aber um einen allgemeinen Namen für den Tacttheil, so kann man auch σημεῖον, μέρος ποδικόν, percussio sagen, was zwar keine eindeutige Ausdrücke sind; aber Das ist ebenfalls das Wort βάσις nicht. Auch hat man das freilich noch umfassendere pes, ποὺς, M.Vict. II. 3, 9 Westph. S. 393; welches aber zu monopodia und dipodia besser paßt, als das minder verwandte Wort βάσις. Wollte aber Westphal gegen ποὺς die Vieldeutigkeit hervorheben, so ist eben auch βάσις mehrdeutig. Denn es bezeichnet nicht bloß Tacttheile, sondern auch Tacte, wie der von ihm gemißhandelte Cäsar Arist. S. 285 sagt, und was er selbst Fragm. u. Lehrs. S. 258 auf's Ausdrücklichste gesagt und auch bewiesen hat. Es bedeutet zuerst den einzelnen Tritt, der den starken Tacttheil eines Einzeltactes gegen dessen ἄρσις bezeichnet, dann bei Wiederholung das Treten dieses starken Tacttheils im Einzeltact, überhaupt, endlich, weil beim Tactieren das Treten des starken Tacttheils der herrschende Theil der Tactierbewegung ist, dem die ἄρσις sich anschließt, überhaupt das Tactieren, synekdochisch. In anderer Synekdoche aber bezeichnet βάσις die durch den starken Tritt gegen die der ἄρσις abgegränzte Zeit des guten Tacttheils in einem Einzeltact, dann ferner die eines zum Tacttheil gewordenen Tactes überhaupt in ähnlicher Entwicklung der Synekdoche, wie eben, nur mit Ueberschlagung der zweiten Stufe insoweit, als βάσις singularisch dann die guten Tacttheile von Einzeltacten bezeichnen müßte. Weiter aber bedeutet es dann auch die nächste Einheit, die zweier gewesenen Tacte als Tact oder als Tacttheil in einem Tacte, wegen des gressus pedum, worin sowohl der gute als schlechte Tacttheil βαίνει, Victor. I. 11, 38, indem jeder einzelne ποὺς in seinem guten Tacttheil tritt, und der eine wieder schwächer als der andere. In der auch βάσις genannten unter die anapästischen Systeme gemischten Dipodie bezeichnet es einen solchen zusammengesetzten selbstständigen ποὺς, das ganze Herrschaftsgebiet des guten Tacttheils in ihm. Folgerecht hieße auch die Vereinigung dreier Einzelfüße, und noch mehrer eine βάσις, doch ist Das nicht nachzuweisen.

Durch alles Dieses geht also als einheitlicher Faden die ursprüngliche Bedeutung der Bezeichnung des guten Tacttheils hindurch, und so halte ich es bei der gegenwärtigen Verwirrung im Gebrauch von θέσις und ἄρσις mit Leutsch für zweckmäßig, βάσις statt θέσις, nämlich in der Bedeutung des guten Tact-

theils zu gebrauchen. Auch, meine ich, dürfte man Dies, zwar ohne bestimmte Ueberlieferung, dahin entwickeln, selbst noch in Pentapodieen den aus gutem und schlechtem Tacttheil bestehenden tripodischen Tacttheil die βάσις der Reihe zu nennen: denn mir scheint Dies durch die Gliederung des Epibatos bei Aristides ⏑ – ⏑ ⏑ – nicht ausgeschlossen; ist doch auch in – ⏑ – ⏑ die ἄρσις eines Einzelfußes Theil des guten Tacttheils im Ganzen.

Berichtigungen und Zusätze.

S. 3, Z. 12 v. u. statt ein lies der elementare.

= 6, = 2. 3 lies bei ihnen undenkbar statt unnatürlich. Z. 9 v. u. streiche sei und füge ein nach brevi: nämlich des zweiten, zugleich aber — Z. 8 v. u. lies Und statt Aber. Z. 7 v. u. streiche doch. Z. 4 v. u. lies dieser auch —

= 8, = 28 lies katalektisches δίμετρον statt katalektische Tripodie. S. 27, Z. 18 nach 407 füge hinzu 413.

= 10, = 19 nach hat füge ein: Vgl. III. 2, 15 cum heroi versus secundo colo *Priamique evertere gentem.*

= 11, = 14 statt auch lies: nicht bloß musikalisch, oder erst damit auch rhythmisch und metrisch, sondern auch ursprünglich. — Dagegen statt Umgekehrt.

= 14, = 1 v. u. nach Fallens füge ein als gewöhnliche und zunächst. — Z. 4 v. u. bis S. 15, Z. 7 ist zu streichen.

= 16, = 14 v. u. lies Auch statt Aber. S. 24, Z. 13 lies wechselnder statt eigenthümlicher.

= 28, nach Z. 11 füge hinzu: Ebenso ist Diom. p. 468, 1—5 Keil zu verstehn Omnis autem structura constat rythmis et pedibus et metris. rythmi certa dimensione temporum terminantur et pro nostro arbitrio nunc brevius artari nunc longius provehi possunt. pedes certis syllabarum temporibus insistunt nec a legitimo spatio umquam recedunt. metra sunt verborum spatia certis pedum temporibus alligata. Von dieser Stelle führt Westphal nur die Worte von rythmi bis possunt an. Die Verwandtschaft mit Quintilianus tritt hier um so deutlicher hervor, als bald nachher p. 468, 23 ff. von den clausulis gehandelt wird Sed quia non omnibus sed quibusdam pedibus sibi congruentibus decenter struitur oratio, sciendum est maxime *his* pedibus ordinari clausulas quorum tempora longiora sunt. sed meminerimus ita nos de longis et brevibus temporibus locuturos ut natura tantum, non etiam positione, longas aut breves syllabas iudicemus. neque enim de metro quaeritur, ut necessitas naturam cogatur imitari, sed de prosa oratione tractatur, quae tam soluta et libera est tamque omnibus dicendi opibus instructa ut non servire verbis sed imperare videatur. hoc adeo verum est ut in structura similiter currat 'iusta reprehensio' et 'iusta videatur', quamvis 'reprehensio' primam syllabam positione longam habeat propter duas consonantes quae secuntur, 'videatur' autem primas duas syllabas breves habeat. item 'omnia loquturus' et 'omnia propinavit' simili structura feruntur, quia natura paria sunt, quamvis sint positione diversa.

Hiemit stimmt auch der etwas verwirrt schreibende Victor. I. 17 ***De Metrorum fine seu clausula.*** Nunc de metrorum, prout versus processerit, præscripto et legimimo finc clausulaque dicemus. Nam metrica lege in fine versuum quadripartita conclusio est, per quam exitus metri statusque dinoscitur, utrum pede, seu semipede, vel dipodia sit terminatum. Hanc Græci κατάληξιν vocant: id est, cum legitimum metrum in syzygia simplicem pedem, in monopodia vero, id est, in simplici pede, syllabam perdit. Hujus species sunt quattuor, nam aut acatalectum est, aut catalecticum, aut brachycatalectum, aut hypercalalectum: id est, cum in fine versuum nunc desunt, nunc exuberant syllabæ, aut manent integræ. Est igitur catalecticum, quotiens in fine versus syllaba una pro toto pede accipitur, atque ita posita velut refrenat et cohibet metri cursum. Acatalectum autem, quod novissimum pedem integrum pro conditione sui metri obtinet, cui nihil abundat aut deest u. s. w.

= 28, Z. 22 nach nicht füge hinzu: Vielleicht könnte ich auch in dem erwähnten Lied die Schlußsylbe als eine dreizeitige σεμνότητος ἕνεκεν ansehn, Westphal S. 472. 473; aber es ist nicht sicher zu beweisen. Doch steht es sonst fest, daß man Sylben dehnte.

= 29 nach Z. 5 v. u. füge hinzu: Einen Anhalt für Das, was der Aristoteliker Aristoxenus ferner gesagt haben mag, bietet Folgendes. Aristot. Categ. p. 4 b. heißt es: ὡσαύτως (wie der ἀριθμός) δὲ καὶ ὁ λόγος τῶν διωρισμένων ἐστίν. ὅτι μὲν γὰρ ποσόν ἐστιν ὁ λόγος, φανερόν· καταμετρεῖται γὰρ συλλαβῇ βραχείᾳ καὶ μακρᾷ. λέγω δὲ αὐτὸν τὸν μετὰ φωνῆς λόγον γιγνόμενον. πρὸς

οὐδένα γὰρ κοινὸν ὅρον αὐτοῦ τὰ μόρια συνάπτει οὐ γὰρ ἔστι κοινὸς ὅρος πρὸς ὃν αἱ συλλαβαὶ συνάπτουσιν, ἀλλ' ἑκάστη διώρισται αὐτὴ καθ' αὑτήν.

Hierzu sagt Simplicius in den εἰς τὰς κατηγορίας σχόλια συμμικτά, 4 b 35, Brandis p. 56: οὐδὲ ὁ Ἀριστοτέλης κατὰ τὸ κοινὸν τοῦτο ποσὸν φαίνεται εἰπὼν τὸν λόγον, ἀλλ' ὅτι καταμετρεῖται συλλαβῇ βραχείᾳ ἢ μακρᾷ· τοῦτο δέ φασιν οὐκ αὐταρκες· οὐδὲ γὰρ ὁ λόγος καθὸ λόγος μετρεῖται, οὐδὲ ἡ βραχεῖα συλλαβὴ καθὸ συλλαβὴ μετρεῖ, ἀλλ' ὅτι ἐν χρόνῳ πλείονι ἢ ἐλάττονι, ὥστε ὁ χρόνος ἂν εἴη ὁ μετρῶν τὸν χρόνον, ὁ ἐλάττων τὸν μείζονα, ὁ τῆς συλλαβῆς τὸν τοῦ λόγου. κατὰ συμβεβηκὸς οὖν ἡ συλλαβὴ τὸν λόγον μετρεῖ. πρὸς δὴ ταῦτά φησιν ὁ Πορφύριος ὅτι οὐκ ἐπειδὴ βραχεῖ χρόνῳ λέγεται ἡ βραχεῖα συλλαβή, διὰ τοῦτό ἐστι βραχεῖα, ἀλλὰ τῇ ἑαυτῆς φύσει ἔχει τὴν σμικρότητα, ὁμοίως δὲ καὶ ἡ μακρά· καὶ γὰρ ἡ μὲν στενουμένης τῆς ἀρτηρίας δι' ὀλιγότητα πνεύματος λέγεται βραχεῖα, ἡ δὲ εὐρυνομένης διὰ πλῆθος μακρά. ὥστε ἡ μὲν ὡς βραχεῖα φύσει ἐν βραχεῖ χρόνῳ λέγεται, ἡ δὲ ὡς μακρὰ ἐν μακρῷ. δυνατὸν δὲ καὶ τὴν φύσει βραχεῖαν ἐν μακρῷ χρόνῳ προενέγκασθαι καὶ τὴν φύσει μακρὰν ἐν βραχεῖ· τούτῳ γὰρ διαφέρει μετρικὸς ῥυθμικοῦ· ὁ μὲν γὰρ τοῖς κατὰ φύσιν μήκεσι χρῆται ὁ δὲ ἐναλλάττει τὰς φύσεις ἑκατέρου· ὅταν γὰρ μεταβάλῃ τὸ δακτυλικὸν μέτρον εἰς παιώνιον ῥυθμόν, ταῖς μακραῖς ὡς βραχείαις καὶ ἀνάπαλιν ἐνίοτε χρῆται. ὁ δὲ μετρικός, ἐὰν δεηθείη, τὰ στοιχεῖα μεταβάλλει οἷον τὸ ξηρὸν ξερὸν λέγει καὶ τὸν Διώνυσον Διόνυσον. εἰ οὖν διέστηκεν ἐπὶ τούτων τὸ φύσει βραχὺ καὶ τὸ χρόνῳ, οὐ τῷ βραχεῖ χρόνῳ συλλαβὴ βραχεῖα λέγεται, ἀλλὰ τῷ βραχεῖα εἶναι ἐν βραχεῖ χρόνῳ λέγεται.

Hiezu könnte noch hinzugefügt werden, daß die Sylbe, auch die kurze, nicht den Rhythmus der bloßen ὄρχησις und Musik messen kann.

S. 31, Z. 2 nach in füge ein § 1 in und nach Handschriften und in § 3 in p. π. B. — Z. 7 nach λέγεται füge ein: Vgl. Pollux II. 199: *βάσις δὲ παρὰ τοῖς μουσικοῖς λέγεται τὸ τιθέναι τὸν πόδα ἐν ῥυθμῷ.*

" 32, " 10 v. u. nach Fuß füge ein: Diese richtige Auffassung des Auftacts ist eine andere als die von Westphal S. XIV, vgl. S. 361 Z. 3 v. u. bis 362, Z. 2, verworfene Hermanns, daß die Anakrusis als das Ende eines vorausgehenden Tactes, dessen übrige Bestandtheile in einer Pause bestehen, aufzufassen sei, und daß sie dem Wesen nach von dem leichten Tacttheile, den er Thesis nenne, zu scheiden sei. Aber auch der richtige Auftact ist für die Schreibart der antiken Metren zu verwerfen. Namentlich aber ist er falsch gebraucht, wenn man ihm einen Einfluß auf die Sache giebt, d. h. wenn man die Stellung des Ictus im κῶλον davon ableitet, wie Westphal im Hexameter thut. Ebenfalls verkehrt aber ist der Auftact selbst gedacht, und also auch angewandt, wenn man ihn nicht mit dem folgenden stärksten Anfangston des der Schrift nach dastehenden Tactes nach dem Tactstrich rhythmisch als Eins denkt, sondern den Auftact für sich denkt, immerhin ohne ihn als Ende eines Tacts wie Hermann anzusehn und ohne den *χρόνος ἄγνωστος* zu verlängern, und dann den Anfangston mit dem Folgenden bis zum letzten Ton vor dem fernern Tactstrich zusammen als Eins im Niederschlagsrhythmus denkt; wobei die verkehrte Meinung zu Grunde liegt, daß jeder Tact als solcher wesentlich, nicht bloß unserer Schrift nach, mit dem stärksten Ton beginnen müsse, so daß z. B. ⏑ – , – als Tact nur ⏑ – , _ denkbar sei.

" 33 " 6 statt metrisch ein idealer Fuß lies: ein ideales Metrum. — Z. 7 streiche eine — gelehrt. — Z. 24. 25 lies: ganzer *μέτρα μονοειδῆ* und *ὁμοιοειδῆ* statt der — metra. — Z. 5 v. u. nach geordneten füge ein: Hier wird, abweichend von Victorinus, die *ἐπιπλοκή* auch rhythmisch gefaßt. Doch ist sie wesentlich metrisch; weil sie durch Auflösungen verhindert wird, und eine bestimmte Form metrischer Füße fordert.

" 34, " 12. 13 streiche d. h. — sind. Z. 19 statt jedesmaligen antipathischen lies betreffenden.

nach Z. 14: Der Grund, weshalb *τὸ παιωνικὸν ἐπιπλοκὴν οὐκ ἔχει* Schol. Heph. p. 24 ist ganz einfach der dort angegebene, daß der zweite und dritte *παίων* kein *παιωνικὸν μέτρον* bilden, sondern *ἐμπίπτει εἰς τὰ ἰωνικά*. Dies ist also ein Grund für meine Beziehung der *ἐπιπλοκή* auf die *μέτρα*. Denn ohne Dies fände auch hier *ἐπιπλοκή* Statt. Bei ⏑ – und – ⏑, – ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ – wird immer *ἄρσις* oder *βάσις* vorn weggenommen; ebenso in den Dipodieen – –, ⏑ ⏑ und – ⏑, ⏑ – und ⏑ ⏑, – – und ⏑ –, – ⏑ wird stets vorn die *βάσις* oder *ἄρσις* des ersten Einzelfußes fortgenommen. Thun wir nun Dasselbe beim *παίων*, so entsteht aus dem *παιωνικὸν μέτρον* – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ das *παιωνικὸν* ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑; daraus würde entstehn

⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑, und daraus ⏑ – ⏑ ⏑, ⏑ – ⏑ ⏑, ⏑ – ⏑ ⏑, ⏑.

Aber päonische *μέτρα* der letzten beiden Arten läugnet das Scholion, und daher auch *ἐπιπλοκήν*.

" 37, Z. 18 v. u. lies: *ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἐν δισήμῳ γίνεται δακτυλικοὺς ποὺς* statt *γίνεται δέ ποτε.*

COLUMBIA UNIVERSITY
0032018207